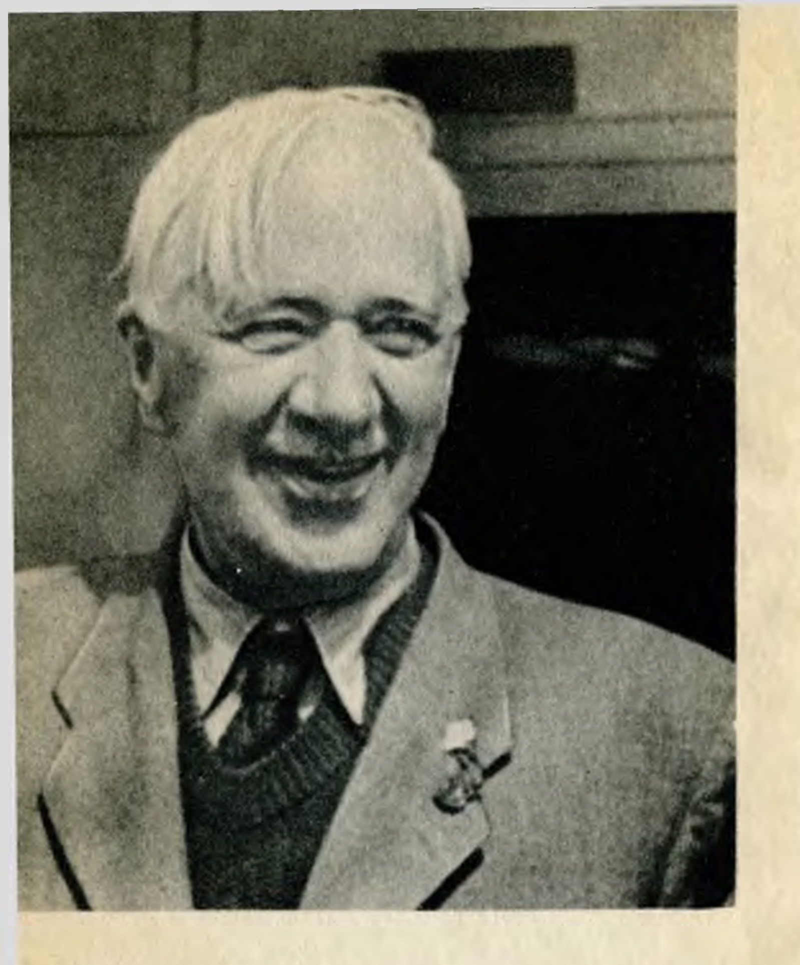
М. ПЕТРОВСКИЙ

Корней Чуковский

Детгиз
1962



К. Чуковский

ДОМ ДЕТСКОЙ КНИГИ

М. ПЕТРОВСКИЙ



Книга о детском писателе

Государственное Издательство
ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Министерства Просвещения РСФСР
Москва 1962

8 Р 2
П 24

*Второе, исправленное
и дополненное издание*

Ученый-филолог, поэт и прозаик, этот писатель будто нарочно решил «захватить» себе всех читателей: и крошечных детей, которых даже нельзя назвать читателями, поскольку они еще не умеют читать, и ребятишек постарше, и подростков, и взрослых, посвятивших себя самым различным профессиям, и всех читателей вообще — просто читателей. Потому что среди его сочинений есть и сказки, и стихи, и критические статьи, и мемуары, и литературоведческие исследования, и повести, и другие книги, которые не укладываются в обычные представления о жанрах.

И еще этот писатель решил, наверное, прогнать скуку из литературных жанров, почитаемых за скучные. Он словно говорит: «Как! Вы полагаете, что это скучно? Да нет же, уверяю вас. . .» — и предлагает читателю книгу по теории перевода, которая читается, как роман, книгу литературоведческих статей, которая читается, как роман, книгу о детском творчестве, которая еще интересней, чем роман.

Но он не только писатель книг — он составитель сборников и альманахов, переводчик Марка Твена и Киплинга, редактор переводов, выполненных другими, блестящий лектор, а также исполнитель своих стихов. Разнообразие творческих проявлений — одна из наиболее характерных черт его писательского облика. К нему очень подходит слово, которое так уважительно произносил М. Горький, — литератор.

Детская жажда открытий владеет им всю его долгую жизнь. Как ребенка влекут неизвестные моря, земли, где «на неведомых дорожках следы невиданных зверей», зарытые и забытые клады, так его привлекают малообследованные области литературоведения и неиспользованные возможности художественного творчества.

Привычные, притершиеся вещи он тоже умеет видеть как бы впервые. Такое свежее, неустающее восприятие, свойственное каждому художнику, особенно ценно для детского писателя. Ведь ребенок — самый естественный первооткрыватель, и трудно представить себе, чтобы его мог заинтересовать человек «положительный», ко всему привычный, мудро уверенный, что днем просто светло, а ночью просто темно, неспособный удивляться ежедневному чуду жизни.

«Все хорошее — от удивления», — говорил Аристотель, имея в виду огромные возможности познания, заложенные в этом чувстве. Удивляться — специфически детский и художнический талант. Умение удивляться одинаково необходимо писателю и в сказках для малышей и в научных трудах.

Этому писателю всегда, и в юности и в старости, свойственна какая-то очень талантливая работоспособность, беззаветное трудолюбие, вдохновенное труженичество.

Если бы собрать все написанное им за шестидесятилетнюю литературную деятельность, получилась бы целая библиотека со многими тематическими, жанровыми и возрастными рубриками. Очутившись у полок такой воображаемой библиотеки, нельзя не подивиться: неужели эти забавные детские сказки и эти увлекательные исследования, дающие новую трактовку специальных научных вопросов, созданы одним человеком?

Да, все они, такие, казалось бы, несовместимые в рамках одной творческой индивидуальности, принадлежат Корнею Ивановичу Чуковскому, старейшему советскому писателю, критику и литературоведу. Когда о нем самом будет написана книга, освещающая всю его многостороннюю деятельность, читатель увидит, какой интересный и сложный, не всегда безошибочный, но всегда честный и принципиальный путь пройден писателем.

Здесь же речь пойдет главным образом о том, что создано писателем Корнеем Чуковским для детей и о детях.



В редакцию солидной провинциальной газеты «Одесские новости» пришел высокий, сутулый молодой человек в штанах выше средней поношенности. Молодому человеку едва ли было двадцать лет от роду, но он предложил статью о том — ни много, ни мало, — что такое искусство. Хотя за молодого человека никто не просил, его статья «К вечно юному вопросу» была напечатана.

Так шестьдесят с лишним лет назад началась литературная деятельность Корнея Чуковского.

Он родился в 1882 году в столичном городе Петербурге. Отца своего он не запомнил: отец навсегда оставил семью вскоре после рождения сына. Вначале присылал деньги на воспитание детей, а потом перестал, потому что, по слухам, женился — не то в Варшаве, не то на Кавказе. Присылаемых денег все равно не хватало, и семья жила в беспросветной нужде.

Мать Чуковского, оказавшись без мужа, без денег, без знакомых в большом и чужом городе, решила перебраться на юг, в Одессу. Там она на свой скудный заработок отдала детей учиться. Все свои усилия она направляла на то, чтобы вывести детей «в люди», дать им образова-

ние, и больше всего страшилась, что дети, оставшись без образования, не смогут выбиться из нужды, которая преследовала ее всю жизнь.

Ее опасения не были безосновательны. Когда по печально известному циркуляру царского министра просвещения Делянова учебные заведения «очищались» от «кухаркиных детей», Чуковский был исключен из прогимназии. «Кухаркиных детей» не следует понимать буквально: мать Чуковского была прачкой.

В книге о своем детстве — «Серебряный герб» — Чуковский лучшие страницы посвятил матери. Эти страницы проникнуты восхищенным преклонением и рисуют обаятельнейший образ замечательной женщины, крестьянки с Полтавщины.

«Великая труженица!» — с восторгом называет ее Чуковский. И через несколько страниц снова: «подлинная героиня труда!», «мама моя была чернобровая, осанистая женщина», «мама у меня очень бесстрашная» — она ничуть не испугалась ночного вора, «мама разгневалась» — не рассердилась, а именно разгневалась, потому что «держала себя гордо, с достоинством», «никогда никому не кланялась, никого ни о чем не просила», «и походка у нее была величавая». И все это о женщине, которая «не разгибая спины стирала белье, и деньги, получаемые ею за стирку, были, кажется, ее единственным заработком».

Но бывало — часто бывало — мама «свалится в постель, и лицо у нее станет желтое, и веки у нее потемнеют, и голова у нее будет болеть, и жизнь для нее прекратится на несколько дней». Это случалось, когда положение сына в прогимназии становилось непрочным. Потом она понемногу отходила, снова бралась за работу и тихонько напевала что-нибудь из Шевченко: во многих стихотворениях поэта говорилось о таких же оставленных женщинах, как она сама.

Вторая одесская прогимназия, где учился Чуковский, ничем не отличалась от других гимназий, знакомых нам по художественной литературе. Здесь господствовала та же система потакания сынкам знатных родителей и жестокого преследования детей бедняков, система карцера, высокопарных нотаций и оставлений без обеда. Закон божий, рекомендующий возлюбить «малых сих»,

и деляновский циркуляр, повелевающий изгонять «кухаркиных детей», мирно сотрудничали, воспитывая юношество в самом верноподданническом духе.

Для Чуковского знакомство с классическими языками было, пожалуй, единственным положительным знанием, вынесенным из гимназии.

Юноша, выставленный из учебного заведения, начал самостоятельную жизнь, пошел работать, переменил несколько профессий. Малярное дело больше других пришлось ему по душе. А каждую свободную минуту он отдавал учебе, много читал. На толкучем рынке он купил себе самоучитель английского языка и даже во время работы, покрывая краской стену или пол, твердил слова, составлял фразы. Однако с самоучителем вышел конфуз: в нем отсутствовали страницы, излагавшие правила произношения, и Чуковский произносил английские слова так, как они пишутся. Можно было бы купить новый самоучитель, если бы он не стоил значительно дороже приобретенного по случаю.

«Раздобыв на толкучке кое-какие учебники и программу шестого класса, я стал по вечерам заниматься алгеброй, латынью, историей, и, странное дело, оказалось, что гимназический курс удивительно легкий, когда изучаешь его без учителей и наставников, не в стенах гимназии. . .»[1]

После нескольких безрезультатных попыток (все тот же деляновский циркуляр!) ему удалось сдать экзамены за гимназический курс экстерном. Традиция подсказывала человеку с аттестатом зрелости обычный путь — в университет, но тут Чуковский был подхвачен и заверчен водоворотом журналистики.

Любимым его писателем в ту пору был Чехов, а Тютчева, Шекспира, Пушкина, Некрасова он уже тогда знал наизусть. Вообще ничего он так не любил, как поэзию. В его ушах всегда звучали онегинские строфы или монолог Ричарда, и часто на улице он не замечал, что давно уже декламирует вслух, вызывая удивление прохожих.

«Ни об одном писателе моего поколения я не вспоминаю с таким чувством живой благодарности, с каким

[1] К. Чуковский. Серебряный герб. М., Детгиз, 1961, стр. 139.

вспоминаю о Валерии Брюсове. Его журнал «Весы» был первым журналом, где я, двадцатилетний, стал печататься. Брюсов выволок меня из газетной трясины, затягивавшей меня все сильнее, приобщил меня к большой литературе и руководил мною в первые годы работы»[1].

Упоминаемая Чуковским статья была прислана Брюсову из Лондона, где Чуковский очутился в качестве корреспондента «Одесских новостей».

И в Лондоне Чуковский продолжал заниматься самообразованием. Богатейшие книжные собрания всемирно известного Британского музея привлекали его гораздо больше, чем писание корреспонденций, которых от него ожидали в Одессе. Он целые дни просиживал в Британском музее, в просторном круглом, под стеклянным куполом зале, похожем на театральный, и поглощал горы книг: Смолетта, Филдинга, Свифта, Джонсона, Маколея, Карлейля, Броунинга, Блейка...

Потому ли, что «Одесские новости» не захотели содержать в Лондоне человека, который вознамерился на их счет продолжать свое образование, или потому, что пошатнулось финансовое положение газеты, но только вскоре деньги из России перестали приходить. Тогда Чуковский по предложению администрации Британского музея принял участие в составлении каталога русских книг библиотеки.

Когда Чуковский возвратился в Одессу, у города на рейде стоял броненосец «Князь Потемкин-Таврический», но не под бело-голубым андреевским флагом царского флота, а под красным флагом революции. В числе немногих, кому посчастливилось побывать на восставшем «Потемкине», был Чуковский. Ему удалось посетить революционный корабль дважды: один раз с петербургским актером Н. Ходотовым, другой — с А. И. Куприным и Сергеем Уточкиным, спортсменом, летчиком, любимцем Одессы.

В разгар революции 1905 года в Петербурге и Москве выходило множество бесцензурных изданий. Особенным успехом пользовались сатирические журналы. Лишенные в большинстве случаев твердого курса и чет-

---

[1] К. Чуковский. Из воспоминаний. М., «Советский писатель», 1958, стр. 332—333.

кой программы, хлесткие, поверхностные, едкие, легкомысленные, недолговечные, тоненькие пятикопеечные сатирические журналы 1905 года не могли, конечно, убить самодержавие, но ранили его порой очень больно. Они вызывающе представлялись: «Журнал обоюдоострый (!) и беспощадный», «Сотрудникам отдан приказ: патронов не жалеть и холостых залпов не давать».

«Секира», «Жупел», «Пулемет», «Гром», «Стрелы», «Яд» — угрожающе называли они себя.

Под редакцией Корнея Чуковского в Петербурге стал выходить еженедельный сатирический журнал «Сигнал». Издание журнала субсидировал Леонид Витальевич Собинов.

Эмблема журнала, помещенная рядом с названием, раскрывала смысл образа «сигнал»: прямо на зрителя мчится, вымахнув из-за поворота, поезд, а на переднем плане, поперек движения поезда, тянется мускулистая рука с красным флажком-сигналом: «Стой!» Нужно остановить самодержавие, ведущее «поезд» к гибели, — таков смысл названия и эмблемы. Возможно, что они были навеяны Чуковскому гаршиновским «Сигналом» — примерно в это время молодой критик начал работу над творчеством В. Гаршина.

Журнал пользовался громадным успехом. Отдельные номера перепродавались по ценам роскошных изданий. Одна из карикатур изображала стоящего на трупах известного карателя Трепова. В руках он держал знамя, на котором были начертаны слова кровожадного приказа: «Патронов не жалеть!» Художник очень бледно вывел первые две буквы, и читатели с удовольствием увидели совсем другой приказ: «Тронов не жалеть!» Люди приходили в редакцию журнала, требуя номер, где «тронов не жалеть». Целую тучу стрел журнал выпустил в особу царя Николая и близких к нему лиц — членов царской фамилии, министров и фаворитов.

Такая дерзость не могла быть незамеченной. В редакцию «Сигнала» прибыла повестка, в которой сообщалось, что редактор Корней Чуковский привлекается к судебной ответственности по статье 103 (оскорбление величества), статье 106 (оскорбление членов высочайшей семьи) и статье 128 (поношение существующего порядка) Уложения о наказаниях Российской империи.

Адвокат Чуковского О. О. Грузенберг учел слабость царской власти в период революции и построил защиту дерзко и остроумно. Он вырезал из журнала все рисунки, инкриминируемые Чуковскому как карикатуры на царя, наклеил их на картон и, потрясая этим картоном перед судом, гневно вопрошал: «Кто посмеет утверждать, что изображенный здесь кретин, идиот и ничтожество — государь император?!» Этого утверждать никто не посмел, и Чуковский был оправдан.

Все же его еще некоторое время держали в тюрьме. Но и оказавшись на свободе, Чуковский должен был на время скрыться, так как против него снова возбудили дело.

После революции 1905 года Чуковский становится журналистом-поденщиком — сотрудничает, по его собственным словам, «в тысяче изданий» — и мечтает о большой, серьезной литературоведческой работе. Необходимость писать в ежедневной спешке, весь быт профессионального газетчика с его пестротой и раздробленностью, с хроническим безденежьем мешали Чуковскому сосредоточиться, внимательнее приглядеться к жизни, к литературе. Но настойчивость, огромная работоспособность и несомненная одаренность скоро поставили Чуковского в один ряд с наиболее авторитетными литераторами того времени. Его книги, несмотря на то что были составлены из статей, уже известных читателю по газетным и журнальным публикациям, расходились мгновенно.

«От Чехова до наших дней», например, трижды переиздавалась на протяжении одного года — успех, редкий даже для художественного произведения.

В статьях Чуковского, как в сферическом зеркале, возникали остроумно преувеличенные черты современных писателей. Портреты, построенные на одной-единственной гипертрофированной черте, были, собственно говоря, не лицами, а масками, призванными разрушить и заменить собой общепринятые мнения, закоснелые представления, шаблонные образы, которые ведь тоже не что иное, как маски. В этом разрушительстве несомненная заслуга Чуковского-критика. «Лица и маски» — так и назвал Чуковский одну из своих книг. Но ему самому порой нужна была маска объективности для прикрытия

острой субъективности некоторых его критических характеристик.

Общий подъем революционных настроений в «красные месяцы» 1905 года увлек Чуковского влево, а наступившая затем реакция повела к тому, что бывший редактор «Сигнала», подобно другим интеллигентам, не связанным с рабочим классом и его идеологией, отошел от своих недавних революционных увлечений.

В последующие годы несколько статей Чуковский целиком посвятил детской литературе, детскому чтению и детской психологии. Во многих его статьях содержатся отдельные мысли по этим темам. Замечательно, что Чуковский был едва ли не единственным критиком-профессионалом, применившим к детской литературе тот же метод и те же приемы, какими пользовался, анализируя литературу для взрослых. Но еще замечательней то, что статьи о детской литературе оказались свободными от многих недостатков, присущих другим работам Чуковского. Эти статьи перекликаются с высказываниями передовых педагогов того времени и в гораздо большей мере, чем другие дореволюционные критические работы Чуковского, созвучны тем оценкам дореволюционной литературы, которые выработала современная критика.

Около 1907 года Чуковский впервые заинтересовался детским языком и вскоре опубликовал свои наблюдения над ним — статью «Детский язык». Прошло еще десять лет, прежде чем был сочинен «Крокодил» — первая стихотворная сказка Чуковского для детей.

«Был когда-то город — Петроград, — рассказывал Чуковский в предисловии к одному из изданий «Крокодила». — Красивый это был город, но скучный. В нем не было ни пионеров, ни октябрят, ни автобусов, ни красных флагов, ни Первого мая, ни Театра юного зрителя, ни пионерского дворца, ни эскимо, ни кино!.. Вдруг в Петроград из Африки прилетел на самолете Крокодил. Зачем он прилетел, я не знаю», — признавался Чуковский.

Ну, а все-таки — зачем прилетал Крокодил из далекой Африки в красивый, но скучный город Петроград?



Вспоминая давнее время, когда основную массу детских писателей составляли люди, которым уже окончательно некуда было податься, С. Маршак говорил:

«Невозможно себе даже представить, чтобы какая-нибудь историческая повесть для детей под названием «Царский гнев» или сказка в стихах «Бородатик» сделались предметом общественного обсуждения». Потому что «дореволюционная детская литература была глухим переулком, куда критика и не заглядывала» [1].

Слова С. Маршака могут показаться преувеличением. Ведь печатались тогда рекомендательные каталоги, статьи по детской литературе; выходило, наконец, несколько специальных журналов. Но все это существовало где-то на задворках большой литературы, было проникнуто духом провинциализма и, как правило, сводилось к рецензированию, раскладыванию по полочкам «рекомендовано» и «не рекомендовано». Странным образом рецензенты ухитрялись пройти мимо самых значительных произведений тогдашней детской литературы, а то, что попадало в поле их зрения, оценивалось ими преимущественно с узкопедагогической точки зрения. Даже определение жанра «литературно-критическая статья» часто заменялось на «критико-педагогическая». Профессиональная критика не обращала внимания на детскую литературу.

Состояние критики детской литературы не было тайной для современников. Автор лучшей (довольно, впрочем, поверхностной) дореволюционной книги по детской литературе Н. В. Чехов имел все основания с горечью заметить:

«У нас существует бесконечное количество сборников критических отзывов о детских книгах и целые тысячи

---

[1] С. Маршак. Задачи детской литературы. Журнал «Детская литература», 1938, № 18—19, стр. 15.

рецензий на них в журналах, но это все не критика, а рецензирование... У каждого рецензента детской книги есть свой собственный взгляд, но ничего подобного тем направлениям, которые наблюдаются в критической литературе, занимающейся рассмотрением книг для взрослых, по отношению к детским книгам — не существует»[1].

Лев Оршанский, автор предисловия к книжке Генриха Вольгаста «Проблемы детского чтения», высказался еще определенней: «Серьезная критика почти никогда не подвергает детские книги своей цензуре, и можно поэтому безнаказанно когда угодно и что угодно печатать»[2].

К редким исключениям из общего правила принадлежала литературно-критическая деятельность молодого Чуковского, который, заглядывая в «глухой переулок» детской литературы, стремился сделать все эти повести, стишки и сказки «предметом общественного обсуждения». Чуковский не уставал тормошить общественное мнение, чтобы привлечь его к детской литературе. Критик всем надоел своими призывами спасти детскую литературу от халтурщиков, а детей — от халтурной литературы. На критика стали смотреть, «как на маньяка, надоедливо скулящего о малоинтересных вещах»[3].

Чуковский тогда еще не знал, какое место в его жизни займут детские сказки и повести, не знал, что, начав со статьи «Детский язык», он навсегда связал себя с литературой для детей. Он считал себя критиком — и только. В качестве критика он считал своей обязанностью своевременно известить общественное мнение о нашествии Пинкертона, о засилье Чарской, Вербицкой и других поставщиков низкопробного чтива. Чуковский попал в трагическое положение разведчика, сообщениям которого о надвигающейся опасности не придают никакой цены...

Чуковский сделал интересное допущение: если вся «сыщицкая» детективная литература идет от Шерлока Холмса, то почему бы не сравнить знаменитого сыщика с его знаменитым потомком Пинкертоном?

---

[1] Н. В. Чехов. Детская литература. М., «Польза», 1909, стр. 12.

[2] Генрих Вольгаст. Проблемы детского чтения. СПб., Изд-во газ. «Школа и жизнь», 1912.

[3] К. Чуковский. Из воспоминаний. М., «Советский писатель», 1958, стр. 232.

И тогда оказалось, что линия, проведенная через две точки — Холмса и Пинкертона, показывает направление, по которому шло развитие жанра. Оказалось, что Холмс выступал в защиту слабого, а Пинкертон — на стороне богатого; что Холмс противопоставлял себя полиции, а Пинкертон состоит у нее на жалованье; что расследовательский метод Холмса — интеллектуальный, а метод Пинкертона — кулачный; что Холмс любит и знает музыку и живет тонкой духовной жизнью, а Пинкертон... Ну какая может быть духовная жизнь у Пинкертона?

Путь от Холмса до Пинкертона — это путь «от силлогизма до зуботычины». Конечно, у силлогизмов Шерлока Холмса «все посылки на костылях», его рассуждения кажутся наивными, но все же они привлекают верой в силу человеческого мышления. Пинкертон лишен и мышления и веры в его необходимость. Но именно такого героя требовал обыватель [1].

Современник свидетельствует: «Торговля детективными опусами заметно подсократилась после того, как была напечатана талантливая статья К. И. Чуковского «Нат Пинкертон и современная литература». Во многих школах учителя, пользуясь этой работой известного критика, разъясняли учащимся всю никчемность сыщицких приключений, сочиненных для того, чтобы набивать карманы хитрых, корыстолюбивых издателей и ремесленников-авторов» [2].

Пинкертон, несмотря на свою популярность, и не претендовал на место в литературе — его внелитературность была слишком очевидной, он был явным «третьим сортом». Другое дело Вербицкая.

Она считала себя опасной соперницей не только Жюля Верна, но и Льва Толстого! И в самом деле: как же не соперница, если, по сведениям столичных и провинциальных библиотек, читатели — гимназисты и прочая учащаяся молодежь — больше всего спрашивали не

---

[1] В выступлении на Третьем Всесоюзном съезде советских писателей Чуковский продолжил это сравнение, показав, что современная приключенческая литература на Западе оставила далеко позади примитивный мордобойный метод Пинкертона. Теперь смертоубийство и всяческие ужасы составляют основное ее содержание.

[2] Г. Григорь'єв. У старому Києві. Спогади. Киев. «Радянський письменник», 1961, стр. 61—62.

Чехова, не Льва Толстого, не Короленко, а именно ее, Вербицкую! Вербицкая бесстыдно рекламировала себя, используя нехитрую арифметику: популярность — знак равенства — гениальность.

Этой торгашеской формуле Чуковский противопоставил формулу научную: не «популярность выражает гениальность», а «стиль отражает мировоззрение». «Своей заметкой о Вербицкой, — писал он, — я хотел показать... как эстетическая студия стиля — одного только стиля — приводит нас к определеннейшим выводам о духовной сущности писателя»[1].

А стиль Вербицкой, как показал Чуковский, был квинтэссенцией самой пошлой и дешевой бульварщины. «Кто только не вспыхивает в этом новом романе («Ключи счастья». — *М. П.*)! Что ни страница, читаешь: «Вера Филипповна *вспыхивает...»*, «Маня *вспыхивает...»*, «А! — срывается у *вспыхнувшей* хозяйки...», «Он вспоминает Наталку и *вспыхивает...»*, «Лицо Григория *вспыхивает...»*, «Рабочий *вспыхивает...»* — и так дальше до бесконечности...»[2]

Бешеные, рвущиеся в клочья страсти, сверкающие глаза, вспыхивающие лица и тонкие вздрагивающие ноздри, влюбленные аристократы, у которых все «породистое» — лицо, руки и ноги, аристократы, совершающие деяния неслыханного благородства (если кто-нибудь поступил, как порядочный человек, значит, родословная его идет не менее как от Рюрика), роскошная обстановка, где, кажется, даже ковры с инкрустацией, и снова бешеные страсти, снова герои, время от времени упадающие «в бездну» — «бездну экстаза», «бездну наслаждения», «бездну забвения» и мало ли еще какую бездну может сочинить бездонная пошлость, — такой обнаруживается Вербицкая под скальпелем критика.

Однако она не настолько проста, чтобы так и выставить свою пошлость на всеобщее обозрение. Нет, она изо всех сил стремится выглядеть «современной», она, как сказал бы чеховский донской помещик, «страшная эмансипе». Оказывается, что аристократы у нее все повально революционеры, барышня, у которой не душа, а безд-

---

[1] К. Чуковский. Книга о современных писателях. СПб., «Шиповник», стр. 6.

[2] Там же, стр. 7.

на, — курсистка, «и все герои Вербицкой подрожат-подрожат, посверкают глазами да вдруг ни с того ни с сего и выпалят:

— Спенсер... Энрико Фери... селекционизм... Кампанелла...»[1]

«Такая смесь готтентотского с интеллигентским производит впечатление мыла с сахаром — в рот нельзя взять, отойди и выплюнь! — но молодежь этого не замечает, глотает, как мороженое...»[2]

Чуковский делал вывод, что Вербицкая спекулирует на романтических стремлениях молодежи, причем романтику писательница понимает как романтику бульварную, а потому ее книги — плоть от плоти и кровь от крови Пинкертона. Беспощадный, справедливый (и в этом смысле беспристрастный) вывод Чуковского пятьдесят лет назад поражал читателя своей смелостью и страстностью.

«Я помню, когда писал о г-же Вербицкой, несколько раз откладывал эту работу прочь. «Нет, нужно успокоиться, пусть сердце отдохнет хоть немного». Она меня била по щекам, эта книга, она издевалась надо мною... я в конце концов не выдержал, закрыл лицо руками и закричал: караул!»[3]

...Никому не известная актриса императорского Александринского театра Л. А. Чурилова, перебивавшаяся на вторых и третьих ролях, пользовалась всероссийской известностью в качестве писательницы Лидии Чарской и играла в дореволюционной литературе для детей и юношества первую роль. Роль эта была очень эффектна: юные читатели — и особенно читательницы — буквально соревновались друг с другом в обожании «милой, дорогой Лидии Алексеевны».

Подмостки, на которых играла Л. Чарская, назывались «Задушевным словом». На протяжении более чем полутора десятков лет не было, кажется, ни одного номера детского журнала «Задушевное слово» без участия Чарской. Из номера в номер журнал печатал письма читателей, которые восхищались Чарской, восторгались

---

[1] К. Чуковский. Книга о современных писателях. СПб., «Шиповник», стр. 19.

[2] Там же, стр. 20.

[3] Там же, стр. 227.

Чарской, умилялись Чарской, предавали проклятию тех, кто не восхищался, не восторгался и не умилялся ею. Не краснея, взрослые издатели журнала печатали такие детские письма: «У меня два любимых писателя: Пушкин и Чарская». Или: «Из великих русских писателей я считаю своей любимой писательницей Л. А. Чарскую». «Задушевное слово» нисколько не было заинтересовано в том, чтобы объяснить детям различие между Пушкиным и Чарской; напротив, журнал всячески подогревал детские восторги, умело превращая их в свой моральный и наличный капитал.

Надо отдать ей должное — Чарская умела заинтересовать своего читателя, умела держать его в напряжении, но интерес и напряжение эти имели явно нездоровый, истерический характер: «Она как будто только о том и заботится, чтобы довести этих детей до бесчувствия. Ураганы, пожары, разбойники, выстрелы, дикие звери, наводнения так и сыплются на них без конца, — и какую-то девочку похитили цыгане и мучают и пытают ее; а другую схватили татары и сию минуту убьют; а эта у беглых каторжников, и они ее непременно зарежут; а вот кораблекрушение, а вот столкновение поездов... и вот Серые, Черные Женщины, Черные Принцы, привидения, выходцы из могил...»[1]

Герои Чарской падают не в разнообразные «бездны», как у Вербицкой (возраст не тот!), а в заурядные обмороки, но зато как часто, как охотно падают! Если пугаться нечего, падают в притворный обморок, чтобы попугать других, чтобы хоть так выйти из трудного положения, — чаще всего на экзамене. В трех небольших повестях Чарской: «Записки гимназистки», «Записки институтки», «Записки сиротки» — Чуковский насчитал девять обмороков, а в одной только первой части повести «За что?» — целых одиннадцать обмороков. В каждой своей книжке Чарская занималась поэтизацией юных истеричек.

Так же как у Вербицкой, у нее обязательны благородно мыслящие и действующие аристократы. «Чиновный» и «благородный» — это для нее синонимы. «Благороднейший губернатор, великодушный генерал, пленительный тайный советник, очаровательный министр — при-

[1] К. Чуковский. Лица и маски. СПб., «Шиповник», стр. 333.

надлежность каждой ее книги...»[1] Правда, Чарская, в отличие от Вербицкой, и не пытается уверить читателя, будто они все отчаянные революционеры, наоборот:

«Особенно недосягаема Чарская в пошлости патриото-казарменной:

«Победа русского оружия...»

«Мощный двуглавый орел...»

«Русские молодецкие груди», —

это у нее на каждом шагу, и не мудрено, что унтеры Пришибеевы приветствуют ее радостным ржаньем: «Вестник русской конницы», «Русский инвалид», «Кавказская армия» от нее в неизменном восторге... Недаром Главное управление военно-учебных заведений так настойчиво рекомендует ее в ротные библиотеки кадетских корпусов, — ее книга — лучшая прививка детским душам казарменных чувств»[2].

Чуковский развенчивал незаконную королеву детской литературы, с яростным остроумием доказывая, что воспеваемый писательницей институт — это «поцелуи, мятные лепешки, мечты о мужчинах, истерики, реверансы, затянутые корсеты, невежество, ханжество, леденцы...», что ее творчество содержит «все оттенки и переливы пошлячества» и что «институтскую бонбошку нужно иметь вместо сердца, чтобы дойти до такого тартюфства», до какого дошла Чарская.

Читатели Вербицкой и Чарской были в основном того возраста, который мы сейчас называем средним и старшим школьным. Чарская выходила за нижнюю границу этой читательской группы. Вербицкая — за верхнюю. Что касается малолеток, то их положение было еще хуже.

Т-во Вольф, издательский идеал которого был воплощен в книгах Чарской, выпускало для маленьких журнал «Задушевное слово» и журнал для старших детей под тем же названием. В обзоре детской периодики за 1910 год[3] Чуковский показал, что «задушевность» этого журнала имеет подозрительно милитаристский характер, а «слово» звучит, как военная команда.

---

[1] К. Чуковский. Лица и маски. СПб., «Шиповник», стр. 337.

[2] Там же, стр. 339.

[3] Несколько таких годовых обозрений составили книгу «Матерям о детских журналах», вышедшую в 1911 году в издательстве «Русская скоропечатня».

Сопоставив результаты критического анализа журнала с циркуляром Главного управления военно-учебных заведений, рекомендовавших подготовительным военным школам и кадетским корпусам подписаться на «Задушевное слово» (о каковой рекомендации Главное управление известило редакцию), Чуковский пришел к выводу, что военные восторги журнала отнюдь не бескорыстны. В руках Чуковского были и другие факты, достаточные для обвинения «Задушевного слова» в получении субсидий от правительственных учреждений на военную пропаганду. Но, поскольку по цензурным условиям с прямым обвинением критик выступить не мог, он прибег к хитрости — стал так часто твердить про свою веру в бескорыстие журнала, что даже глухой услышал бы и задумался, действительно ли так велико хваленое бескорыстие «Задушевного слова». Милитаризм — для больших и для маленьких — был равно ненавистен Чуковскому.

Но какой бы меткой и остроумной ни была критика Чуковского, сколько бы ни нашлось у него в ту пору единомышленников среди родителей и организаторов детского чтения, все это было напрасно, потому что детская литература могла противопоставить засилью Пинкертона, Чарской и «Задушевного слова» лишь немногочисленные талантливые произведения. В ту пору борьба была слишком неравной и велась по бесчестным законам рынка: нескольким тысячам экземпляров детских стихов Саши Черного противостояли четыре миллиона экземпляров приключений Пинкертона и сотни тысяч экземпляров Чарской.

Еще и в советские годы книжки Чарской продолжали ходить по рукам, «подпольно» читались школьниками. Победу над нею одержал не Чуковский-критик, а большая советская литература для детей и юношества: каждая новая повесть А. Гайдара, А. Толстого, В. Каверина, Л. Кассиля, Л. Пантелеева, К. Паустовского, С. Григорьева страшно ударяла по литературе, гением-вдохновителем которой была Лидия Чарская, пока эта литература не захирела и не погибла совсем. Но честь первого удара, самой первой критической разведки боем все же остается за Чуковским.

Чуковский и тогда понимал, что одними критическими статьями ничего не изменить. Куда полезней было бы

собрать талантливых писателей и художников и выпустить высококачественный, образцовый детский журнал в противовес рыночной продукции Сытина, Клюкина, Вольфа.

И вот в одном из тогдашних повременных изданий появилось объявление:

«Изд-во «Шиповник» приступило к изданию двух ежемесячных журналов, детского и медицинского...

Первый, имеющий целью удовлетворить потребность детей в чтении, редактируется К. Чуковским, А. Бенуа, С. Каппельманом, З. Гржебиным и др. Журнал называется «Жар-птица». Первый номер выйдет в сентябре» [1].

Однако «Жар-птица» не появилась ни в сентябре, ни в октябре, ни в ноябре. Она вышла только весной следующего, 1912 года, и не как первый номер ежемесячного журнала, а как альманах. По-видимому, в тогдашних условиях не так-то легко было осуществить задуманный журнал.

Альманах под таким праздничным и в то же время фольклорным названием мог бы стать настоящим подарком ребенку. Здесь была помещена сказка Алексея Толстого, давшая название всему сборнику, стихи и песенки Саши Черного и Марии Моравской, рассказ С. Сергеева-Ценского «Ветер и Лозиновка», две сказки В. Азова — «Фу ты, плакса какой» и «Который лопнул». Рисунки многих первоклассных художников — С. Судейкина, С. Чехонина, М. Добужинского и других — украшали альманах.

Здесь же с небольшими сказками в прозе, «Цыпленок» и «Собачье царство», выступил К. Чуковский.

«Новости детской литературы» сразу же после выхода «Жар-птицы» рекомендовали новинку: «Книжка составлена «писателями для взрослых...» Самая крупная вещь сборника — сказка «Жар-птица» Ал. Н. Толстого отличается некоторой деланностью, растянутостью и производит на детей мало впечатления. Большинство остальных миниатюр живостью, образностью и простотой несомненно способны заинтересовать маленьких. Такие прелестные вещи, как «Цыпленок», мы должны были читать нашим юным слушателям несколько раз.

---

[1] «Новости детской литературы», № 1, 15 сентября 1911 г., стр. 30.

С большим интересом слушались также «Поезд» (Саши Черного. — *М. П.*), «Собачье царство» и некоторые другие. Несмотря на некоторые частичные недочеты, книга может быть одобрена для маленьких детей. Большинство рисунков выполнено удачно и оригинально. Цена, несмотря на роскошное издание, несколько дорога» [1].

«Жар-птица» именно из-за своего высокого качества (а также из-за высокой цены) не имела успеха и была затерта базарной дрянью» [2]. Низкопробная литература для детей стала настолько привычной, что хорошая книга воспринималась как нечто уродливое!

Таким образом, уже в канун первой мировой войны Чуковский располагал опытом критика детской литературы, исследователя детского языка и психологии, составителя и редактора детских книг и перешел к художественному творчеству для детей. Но это была только предыстория. Собственно история детского писателя Чуковского начинается с «Крокодила».



В 1916 году Чуковский познакомился с М. Горьким. В вагоне финляндской железной дороги М. Горький рассказал ему о своем замысле возрождения подлинной детской литературы в России. По этому замыслу нужно было немедленно приступить к изданию трехсот — четырехсот самых лучших детских книг, какие только существуют в литературе всех стран. Кроме того, М. Горький хотел заинтересовать современных литераторов, в том числе и Чуковского, благороднейшей задачей создания

---

[1] «Новости детской литературы», № 12, 15 августа 1912 г., стр. 18—19.

[2] К. Чуковский. Из воспоминаний. М., «Советский писатель», 1958, стр. 234.

литературы для детей. Он даже набросал тематический план этих будущих книг, которому суждено было осуществиться только после победы революции.

Чуковский напомнил о печальном опыте с «Жар-птицей», но оказалось, М. Горький знал и это, и книжку «Матерям о детских журналах», которая ему понравилась, и другие выступления Чуковского по поводу детской литературы и детского речетворчества.

— Вот вы всё ругаете детских писателей, а попытались бы сами что-нибудь сочинить для детей, — предложил М. Горький.

— Не умею, — возразил Чуковский.

— Попробуйте.

«И я попробовал» [1].

«После первой же встречи с Горьким я решился на дерзость: начал поэму для детей («Крокодил»), *воинственно направленную против царивших тогда в детской литературе канонов»* [2], — вспоминал Чуковский.

«С той поры начались мои муки. Тысячу раз я садился за стол и выводил на бумаге какие-то жалкие вирши, и снова и снова приходил к убеждению, что для этого у меня нет никакого таланта.

Вирши выходили корявые и очень банальные.

Но случилось так, что мой маленький сын заболел, и нужно было рассказать ему сказку. Заболел он в городе Хельсинки, я вез его домой в ночном поезде, он капризничал, плакал, стонал. Чтобы как-нибудь утихомирить его боль, я стал рассказывать ему под ритмический грохот бегущего поезда:

Жил да был
Крокодил.
Он по улицам ходил. . .» [3]

. . . Крокодил гулял по Петрограду, вызывая всеобщее изумление («Крокодил на проспекте» — это почти то же, что «Ихтиозавр на проспекте» в стихах поэта-футуриста),

---

[1] К. Чуковский. Моя работа и жизнь. Журнал «Детская литература», № 22, 1937, стр. 40.

[2] К. Чуковский. Из воспоминаний. М., «Советский писатель», 1958, стр. 240 (курсив мой. — *М. П.*).

[3] К. Чуковский. Об этой книжке. В кн. «Стихи». М., Гослитиздат, 1961, стр. 8.

однако никого не трогал. И не тронул бы, если бы какой-то барбос не «укусил его в нос — нехороший барбос, невоспитанный». Крокодил проглотил барбоса, но, защищаясь, превысил меру защиты и стал глотать всех подряд. Теперь уже Крокодил стал неправой стороной, и тот, кто заступился бы за впавших в ужас жителей, заслужил бы их благодарность и хорошее отношение автора.

И тогда навстречу Крокодилу вышел храбрый мальчик Ваня Васильчиков, тот самый, который «без няни гуляет по улицам». Крокодилу пришлось, проливая слезы, просить пощады и вернуть всех проглоченных. Победитель «яростного гада» получает награду, комическая преувеличенность которой наводит на мысль о том, что подвиг, конечно же, был совершен не для нее, а, как все сказочные подвиги, ради силы-удали молодецкой:

И дать ему в награду
Сто фунтов винограду,
Сто фунтов мармеладу,
Сто фунтов шоколаду
И тысячу порций мороженого!

«Яростный гад», вернувшись в Африку, неожиданно оказывается добрым папашей, а потом столь же неожиданно призывает зверей к походу на Петроград — слезы, пролитые Крокодилом, оказались в полном смысле крокодиловыми.

Звери, распаленные призывами Крокодила, пошли войной на Петроград. Ваня Васильчиков снова спас всех и установил вечный мир с побежденными зверьми. Теперь и Крокодил, и Ваня, и автор — друзья и приятели.

Вот, собственно, и все, что произошло с Крокодилом в Петрограде. Между тем сказка составила событие в поэзии для детей.

«Дореволюционная детская поэзия, — писал известный советский литературовед Ю. Тынянов, — отбирала из всего мира небольшие предметы в тогдашних игрушечных магазинах, самые мелкие подробности природы: снежинки, росинки — как будто детям предстояло всю жизнь прожить в тюремном заключении, именуемом детской, иногда только глядеть в окна, покрытые этими снежинками, росинками, мелочью природы.

...Стихи были унылые, беспредметные, несмотря на то что изображались в стихах главным образом семейные празднества.

Улицы совсем не было...»[1]

Даже такие поэты города, как А. Блок и В. Брюсов, принимались изображать деревню и деревенскую природу, чуть только начинали писать для детей.

Улицу (уже нашедшую место в прозе для детей) сказка Чуковского впервые проложила через владения детской поэзии. На страницах сказки живет напряженной жизнью большой современный город, с его бытом, учащенным ритмом движения, уличными происшествиями, скверами и зоопарками, каналами, мостами, трамваями и аэропланами.

И, оказавшись на этой улице, один, без няни, Ваня Васильчиков не только не заплакал, не заблудился, не попал под лихача извозчика, не замерз у рождественской витрины, не был украден нищими или цыганами — нет, нет, нет! Ничего похожего на то, что регулярно случалось с девочками и мальчиками на улице во всех детских рассказиках, не произошло с Ваней Васильчиковым. Напротив, Ваня оказался спасителем бедных жителей большого города, могучим защитником слабых, великодушным другом побежденных, одним словом — героем. Тем самым ребенок перестал быть только объектом, на который направлено действие поэтического произведения для детей, и превратился в самого действователя.

Описательности прежней детской поэзии Чуковский противопоставил действенность своей сказки, пассивности литературного героя — активность своего Вани, жеманной «чювствительности» — искренний мальчишеский задор. В скольких, например, рождественских и святочных стихах и рассказах дети замерзали в праздничную ночь! Этот сюжет на рождество и на святки обходил страницы всех детских журналов. Против подобных псевдотрогательных замораживаний протестовал М. Горький своим ранним рассказом «О мальчике и девочке, которые не замерзли». Направленность сказки Чуковского против них же тем очевидней, что «Крокодил» ведь

---

[1] Ю. Тынянов. Корней Чуковский. Журнал «Детская литература», 1939, № 4, стр. 24.

тоже рождественский рассказ: «Вот и каникулы. Славная елка будет сегодня у серого волка...» И еще: «То-то свечки мы на елочке зажжем, то-то песенки на елочке споем».

Описательному характеру прежней детской поэзии соответствовала ее поэтика, основой которой был эпитет. Действенный характер сказки Чуковского потребовал новой поэтики. Созданная на основе изучения детской психологии, она оказалась поэтикой «глагольной».

В отличие от прежних детских стихов, где ровным счетом ничего не происходило, в «Крокодиле» что-нибудь происходит буквально в каждой строчке, и потому редкое четверостишие имеет меньше четырех глаголов.

И все, что происходит, вызывает самое искреннее удивление героев и автора: ведь вот как вышло! Удивительно!

К созданию своей сказки Чуковский шел от непосредственных наблюдений над детьми. Он знал, что ребенок любит двигаться, играть, не выносит однообразия и требует быстрой смены картин, образов, ощущений. Эти детские качества нашли полное соответствие в особенностях писательского дара Чуковского. Его статьи — легкие и блестящие — захватывали острыми переходами от иронии к пафосу, от ярких примеров к неожиданным обобщениям. И сказку свою он тоже построил на калейдоскопическом чередовании эпизодов, настроений и ритмов: Крокодил гуляет по Петрограду, курит папиросы и говорит по-заграничному — это забавно и смешно; Крокодил начинает глотать перепуганных жителей Петрограда — это страшно; Ваня Васильчиков одержал победу над хищником — всеобщая радость, бурное ликование; маленькие крокодильчики нашалили и теперь они больны — смешно и грустно сразу; Крокодил устраивает для зверей елку — и снова веселье, песни, танцы; но в далеком Петрограде томятся в клетках зоопарка другие звери — это вызывает обиду и гнев; Горилла похитила бедную девочку Лялечку, мама ищет Лялечку и не находит — снова очень страшно; но храбрый мальчик Ваня Васильчиков опять побеждает хищников, заключает с ними вечный мир — и снова бурная радость и всеобщее ликование.

От смешного к грустному, от грустного к страшному,

от страшного к веселому — три таких или приблизительно таких цикла, по одному в каждой части, содержит «Крокодил». Даже в перемене отношения автора к своим четвероногим героям видно игровое начало — он поочередно то сочувствует им, то осуждает их, как будто идет игра в «сыщики-разбойники» и одна и та же группа то прячется, то ищет. Интересно другое: Чуковский лишает зверей сочувствия всякий раз, когда они становятся нападающей стороной.

«Увлекательная быстрота перехода от причины к следствию», пленившая А. Блока в лубочном «Степке-растрепке», доведена Чуковским в «Крокодиле» до предела, до краткости формулы, до комизма. Навряд ли во всей литературе есть батальная сцена короче этой:

И грянул бой! Война, война!
И вот уж Ляля спасена.

Чуковский добивался от иллюстратора первого издания «Крокодила» соответствия рисунков не только содержанию, но и особенностям стиля сказки. Ему хотелось, чтобы рисунки передавали насыщенность сказки действием, быструю смену настроений, ритм чередования эпизодов.

Когда художник Ре-Ми (Н. Ремизов), иллюстрируя сцену елки у зверей, разбил лист на клетки и в каждую вписал по одной, по две звериные фигурки, Чуковский запротестовал. Он объяснил художнику, что рисунок вышел дробный, нединамичный: «Главное — пририсовать две-три фигуры так, чтобы получилось кольцо пляшущих, хоровод». И, набросав композицию этой сцены, как он себе ее представлял, добавил: «Вообще побольше вихря». Предложенная Чуковским «вихревая» композиция напоминает те омывающие текст «вихревые» рисунки, которыми нынешние художники иллюстрируют, например, бегство и возвращение вещей в «Мойдодыре» и «Федорином горе». Несомненно, что «вихревая» композиция наиболее точно передает средствами графики бурную динамику сказки Чуковского, ее «глагольность», стремительное чередование грустного, страшного и смешного.

Самим большим новшеством «Крокодила» был его стих — бодрый, гибкий, непринужденный, играющий какой-то, с живыми интонациями русской речи, с богатыми

рифмами, звонкими аллитерациями, удивительно легко читающийся, поющийся и запоминающийся. После безвкусных виршей ремесленников, заполонивших страницы детских книжек и журналов, стих «Крокодила» поражал высокой культурой, мастерством.

Ритмы сказки были частично «сконструированы» Чуковским, частично заимствованы из русской классической поэзии. Поэма изобилует самыми забавными, самыми изысканными ритмами, от ритмов детского фольклора, который с таким размахом впервые был использован в детской литературе, до ритмов новейшей поэзии.

Для зачина сказки Чуковский использовал, видоизменив их, ритм и строфику стихов о крокодиле, принадлежащих мало кому сейчас известному поэту Н. Агнивцеву:

Удивительно мил
Жил да был Крокодил —
Этак фута четыре, не более...

У Чуковского этот ритм становится считалкой. Легко можно себе представить, что вместе с какими-нибудь «Эники-беники ели вареники» или «Катилася торба с верблюжьего горба» в детской игре зазвучит:

Жил да был
Крокодил,
Он по улицам ходил,
Папиросы курил,
По-турецки говорил,
Крокодил, Крокодил Крокодилович.

В монорифмической строфе (жил-был-крокодил-ходил-курил-говорил), где одна рифма уже создала инерцию и слух ждет такой же рифмы в конце, неожиданно появляется нерифмованная строка, лихо завершая хорей анапестом. Строфа зачина «Крокодила», перенесенная в другие сказки Чуковского, стала своеобразным «ритмическим портретом» автора и была неоднократно окарикатурена пародистами.

Вторая часть «Крокодила» начинается так:

Говорит ему печальная жена:
«Я с детишками намучилась одна».

Вскоре возникает новый ритм:

Но тут распахнулися двери,
В дверях показалися звери.

Тут, как и везде в сказке, смена ритма приурочена к новому повороту действия, к перемене декораций, к возникновению иного настроения. Ритм меняется всякий раз, когда «распахиваются» какие-нибудь «двери», и каждый эпизод имеет, таким образом, свой мотив.

Вот врываются явно былинные речитативы, словно это говорит на княжеском пиру Владимир Красно Солнышко:

Подавай-ка нам подарочки заморские
И гостинцами попотчуй нас невиданными.

Затем следует большой патетический монолог Крокодила, вызывая в памяти лермонтовского «Мцыри»:

О, этот сад, ужасный сад!
Его забыть я был бы рад.
Там под бичами сторожей
Немало мучится зверей.

У Лермонтова:

Я убежал. О, я как брат
Обняться с бурей был бы рад.
Глазами тучи я следил,
Руками молнию ловил...

Еще в одном месте появляется лермонтовский ритм:

— Не губи ты меня, Ваня Васильчиков!
Пожалей ты моих крокодильчиков! —

молит Крокодил. А у Лермонтова в «Песне про купца Калашникова...»:

— Государь ты наш Иван Васильевич!
Не кори ты раба недостойного...

В бойких строчках описания городского праздника:

Все ликуют и танцуют,
Ваню милого целуют,
И из каждого двора
Слышно громкое «ура»...

узнается ритм незабываемого «Конька-горбунка»:

За горами, за лесами,
За широкими морями,
Не на небе — на земле
Жил старик в одном селе.

В третьей части находим строчки, повторяющие характерные ритмы некоторых поэтов начала XX века:

Милая девочка Лялечка! С куклой гуляла она
И на Таврической улице вдруг повстречала слона.
Боже, какое страшилище! Ляля бежит и кричит.
Глядь, перед ней из-под мостика высунул голову кит.

Строчки настолько характерные, что они и не нуждаются в точном ритмическом аналоге для подтверждения связи с ритмами поэзии того времени. Вот, например, интонационно близкие стихи И. Северянина:

В парке плакала девочка: «Посмотри-ка ты, папочка.
У хорошенькой ласточки переломлена лапочка, —
Я возьму птицу бедную и в платочек укутаю...»
И отец призадумался, потрясенный минутою,
И простил все грядущие и капризы и шалости
Милой маленькой дочери, зарыдавшей от жалости [1].

И, наконец, совершенно некрасовские дактили:

Вот и каникулы! Славная елка
Будет сегодня у Серого Волка,
Много там будет веселых гостей,
Едемте, дети, туда поскорей!

У Некрасова:

Саше случалось знавать и печали:
Плакала Саша, как лес вырубали,
Ей и теперь его жалко до слез.
Сколько тут было кудрявых берез!

Такие частые совпадения с чужими ритмами, интонациями, фразами наводят на мысль, что мы имеем дело с пародией. О пародии в творчестве Чуковского и об

---

[1] М. Горький, пародируя поэтов-декадентов, написал стихи, напоминающие «милую девочку Лялечку»:

Маленькая девочка ходит среди сада.
Беленькая ручка дерзко рвет цветы...
Маленькая девочка, рвать цветы не надо,
Ведь они такие же хорошие, как ты!

истинных причинах этих совпадений речь пойдет дальше. Здесь же ограничимся удивлением перед ритмическим богатством сказки.

А какой щедростью рифмы щеголяет Чуковский! Пять-шесть слов на одну рифму у него не редкость. Неудивительно, что на фоне убогих сочинений сюсюкающих дамочек, спившихся неудачников, бесталанных и бесстыдных дельцов, «которым легше пролезть в игольное ушко, чем избегнуть неизбежных «уж», «лишь», «аж», «вдруг», «вмиг», для которых размер — проклятье, а рифма — «Каинова печать»[1], появление сказки Чуковского поразило не меньше, чем поразило бы появление Крокодила, курящего папиросы на улицах Петрограда.

«Сказка Чуковского начисто отменила предшествующую немощную и неподвижную сказку леденцов-сосулек, ватного снега, цветов на слабых ножках»[2].

Нет, не зря прилетал Крокодил из далекой Африки в скучный город Петроград!

Было бы совершенно бесполезным занятием искать соответствий между событиями предреволюционных лет и перипетиями сказочной борьбы в «Крокодиле»: для этого сказка не дает ни малейшего повода. Но, разрушая реальность явлений, сказка Чуковского сохраняет реальность отношений: самая безудержная фантазия все-таки вырастает из действительности, а сказочник, импровизируя забавные строфы детской поэмы, жил в стране, измученной войной, ощущал войну на себе, читал наполненные ею газеты, дышал ее воздухом.

Вначале автор, увлеченный своей задачей написать нечто «воинственно направленное против царивших тогда в детской литературе канонов», был охвачен пафосом отрицания этих канонов и создал Ваню Васильчикова, который «без няни гуляет по улицам», в противовес тем тепличным порождениям детской поэзии, чахлым и малокровным, которые от няни ни на шаг. Но постепенно полемический задор, сближавший эту часть «Крокодила» с критическими статьями Чуковского прежних лет, уступал место положительным идеям, без которых автор не

---

[1] К. Чуковский. Матерям о детских журналах. СПб., «Русская скоропечатня», 1911, стр. 31.

[2] Ю. Тынянов. Корней Чуковский. Журнал «Детская литература», 1939, № 4, стр. 25.

мог и помыслить себе произведение для детей, — идеям мира, дружбы и братства. Еще в 1910 году «Задушевному слову» Чуковский противопоставлял журнал «Маяк», где «твердят и твердят о том, что война есть самое ужасное дело», что «сами люди не хотят ее». Очень сочувствовал Чуковский пожеланию «Маяка», «чтобы великая мысль, великая изобретательность человека послужила на благо всему человечеству, а не на забаву отдельным богатым людям и тем более не для ужасного дела войны, убийства одних людей такими же людьми» [1].

Идеи, волновавшие страну, изнуренную годами бессмысленной, чуждой народу империалистической войны, попали таким образом в поэму-сказку для дошкольников.

Осенью 1916 года Чуковский предложил только что законченного «Крокодила» одному респектабельному издательству, которое выпускало преимущественно роскошные тома с золотым обрезом и в тисненых переплетах. Редактор был возмущен. «Эта книжка для уличных мальчишек!» — заявил он, возвращая рукопись. «Уличных мальчишек» издательство не обслуживало.

Редактор достаточно ясно почувствовал несовместимость сказки Чуковского и выпускаемых издательством книжек для «отвратительно прелестных», по выражению М. Горького, детей.

Тогда Чуковский обратился к Т-ву А. Ф. Маркс, издававшему один из самых популярных русских журналов — «Нива», и вскоре стал редактором ежемесячного приложения к «Ниве» — журнала «Для детей». В короткий срок ему удалось собрать вокруг журнала значительные литературные силы. «Для детей» печатал стихи Сергея Городецкого, Натана Венгрова, Саши Черного, Вл. Ходасевича, Тэффи, прозу А. Куприна, Ал. Ремизова, Александра Грина. В таком литературном окружении и появился в печати «Крокодил», сопровождавшийся чудесными рисунками Ре-Ми.

Почти сразу же после победы революции Петроградский Совет, несмотря на острую нехватку бумаги, выпустил «Крокодила» массовым тиражом в виде богато

---

[1] К. Чуковский. Матерям о детских журналах. СПб., «Русская скоропечатня», 1911, стр. 71.

иллюстрированного альбома. Одно время сказка-поэма даже раздавалась бесплатно, как политическая листовка. Вполне возможно, что издатели так и рассматривали эту сказку: заявление о том, что «довольно мы сражались и крови пролили», призыв «живите вместе с нами и будемте друзьями» как нельзя лучше соответствовали мирной политике молодой советской власти. А. Калмыкова, опытный педагог, издавна связанная с социал-демократическим движением, в журнале «Новая книга» приветствовала первый стихотворный опыт Чуковского в детской литературе:

«К отделу сказок отнесем и замечательную «поэму для маленьких детей» К. Чуковского «Крокодил» («Приключения Крокодила Крокодиловича»), разошедшуюся по России в огромном количестве экземпляров... пользующуюся небывалой популярностью среди детей, которые, невзирая на недовольство некоторых педагогов и родителей, захлебываясь, декламируют ее наизусть во всех уголках нашей обширной родины»[1].



„Пожалуйста, никаких вифлеемов. Побольше юмора, даже сатиры», — сказал М. Горький группе писателей, приглашенных Чуковским для участия в литературно-художественном сборнике для самых маленьких, который во время памятной беседы в вагоне финляндской железной дороги решено было издать.

В качестве составителя сборника Чуковский остро ощущал недостаток профессиональных детских писателей. Ни один из участников задуманной книги (кроме, пожалуй, М. Моравской) не был детским писателем.

[1] А. Калмыкова. Что читать детям. Бюллетень «Новая книга», 1923, № 7—8, стр. 18.

Вместе с М. Горьким Чуковский стремился привлечь в детскую литературу и зарекомендовавших себя мастеров и литературную молодежь.

По сообщению известного маякововеда В. Катаняна, Чуковский обращался к В. Маяковскому с предложением написать что-нибудь для сборника. Как откликнулся В. Маяковский на его предложение — неизвестно, но Катанян считает возможным, что с этим предложением связано появление первого стихотворения В. Маяковского для детей «Тучкины штучки». По свидетельству Н. Венгрова, М. Горький приглашал Сергея Есенина принять участие в задуманной книжке. Сам Н. Венгров обязан М. Горькому своим участием в сборнике и тем, что после Октября стал профессиональным детским писателем [1].

Специально для сборника М. Горький написал сказку «Самовар», пересказал русскую народную сказку об Иване-дураке, проредактировал всю книгу и придумал для нее веселое название «Радуга».

Книжка действительно получилась веселая. В ней были помещены рисунки И. Репина, В. Лебедева, А. Радакова, Ю. Анненкова, М. Добужинского, С. Чехонина, А. Бенуа. В ней была смешная сказка И. Пуни «Иеремия-лентяй» о волшебных ножницах, выстригших горностаевую королевскую мантию, и о комичном старичке парикмахере, таком медлительном, что, пока он срезàл немножко волос, на их месте вырастали новые; были две сказки в обработке Чуковского — «О глупом царе» и «Джек — покоритель великанов»; были стихи Саши Черного, Марии Моравской, В. Брюсова, Софии Дубновой и Натана Венгрова; были рассказ Алексея Толстого «Фофка» и сказка Любавиной «Как пропала Баба-Яга». Баба-Яга пропала потому, что насмерть перепуганный ее страшным видом маленький мальчик вдруг заметил на горбатом носу Яги закрученные волосики. Они были такие смешные, что мальчик расхохотался. Этот смех уничтожил Бабу-Ягу, превратил ее в красивую зеленую птицу.

Смех, уничтожающий мистику и страх, — такова

[1] Н. Венгров. Верный веселый друг. В сб. «М. Горький о детской литературе». М., Детгиз, 1958, стр. 286.

была программа «Радуги». Из-за типографской разрухи «Радуга» печаталась очень долго и вместо марта — апреля 1917 года вышла в конце января 1918 года. В самый последний момент издательство изменило название «Радуга» на «Елка». Вместе с новым названием появился новый рисунок титула, где елку зажигают ангелочки. Этот рисунок настолько огорчил М. Горького, что он даже не захотел досмотреть до конца книгу, стоившую ему большого труда. Грубое искажение художником замысла книги тем более огорчало, что «Елка» была хронологически первой советской книгой для детей. На ее титуле редактором сборника значился М. Горький, составителем — К. Чуковский.

В том же 1918 году М. Горьким была организована «Всемирная литература» — по форме издательство, выпускавшее книги иностранных авторов, а по существу организация, сплотившая и перевоспитавшая кадры старой интеллигенции. В рукописном альманахе Чуковского «Чукоккала» один из сотрудников нового издательства оставил характерное признание о себе и своих собратьях-интеллигентах: «Мы примкнули к «Всемирной литературе» не только увлеченные грандиозностью замысла, но и привлеченные именем Максима Горького, который служит нам гарантией того, что это литературное начинание останется до конца идейным и будет содействовать созданию культурного интернационала, с которым связаны наши чаянья и надежды».

Англо-американский отдел «Всемирной литературы», которым руководил Чуковский, в короткий срок подготовил и выпустил в свет — частью в новых, частью в заново отредактированных переводах — сочинения Ч. Диккенса, Д. Лондона, Дж. Конрада, Эдгара По, В. Скотта, М. Твена, Г. Уэллса. Для Чуковского это было время высокого творческого подъема, заполненное чтением бесчисленных лекций, редакционной и переводческой работой в издательстве, составлением первой в советской литературе книги по теории перевода, подготовкой издания Т. Шевченко на русском языке, обширной критической и литературоведческой работой (в одном 1921 году вышло более десятка его книг, среди которых «Оскар Уайльд», «Поэт и палач», «Жена поэта», «Некрасов как художник», «Футуристы», «Книга об Александре Блоке»).

После революции исполнилась многолетняя мечта Чуковского: в 1919 году под его редакцией вышло первое действительно полное собрание стихотворений Н. А. Некрасова. На протяжении долгого времени Чуковский разыскивал утраченные рукописи поэта. Его поиски были на редкость счастливыми. Чуковскому удалось найти десятки неизвестных стихотворений Некрасова, восстановить сотни строк, вычеркнутых царской цензурой. Сегодняшние школьники заучивают на память строки из «Кому на Руси жить хорошо»:

Работаешь один,
А чуть работа кончена —
Глядишь, стоят три дольщика:
Бог, царь и господин...

Но они даже не подозревают, что для нескольких поколений русских читателей было загадкой, кто такие эти «три дольщика», потому что во всех дореволюционных изданиях последняя строчка отсутствовала. Понадобилась революция, чтобы литературовед смог раскрыть это затянувшееся инкогнито. Находки Чуковского значительно революционизировали облик поэта.

М. Горький вспоминал, что «В. И. Ленин, просмотрев первое издание Некрасова под редакцией Чуковского, нашел, что это «хорошая, толковая работа». А ведь Владимиру Ильичу нельзя отказать в уменье ценить работу»[1]. Вскоре высокая ленинская оценка была сообщена Чуковскому М. Горьким и В. В. Воровским.

Тогда же Чуковский начал готовить издание Некрасова для детей.

Для детских сказок и стихов совершенно не оставалось времени. Но каждая минута, проведенная среди детей, использовалась для наблюдений и, кроме того, была необходимым «душевным отпуском». И тогда и после отдых терял для Чуковского всякий смысл, если вокруг не было детей — кричащих, играющих, пристающих с вопросами, то есть по всем понятиям — «мешающих отдыхать».

После прекращения работы издательства «Всемирная литература» Чуковский «неожиданно для себя самого»

---

[1] «М. Горький о детской литературе». М., Детгиз, 1958, стр. 186.

(по его утверждению) буквально в один присест написал сказки «Мойдодыр» и «Тараканище». Вместе со своим давнишним знакомым, талантливым журналистом, энергичным и предприимчивым Львом Клячко (Л. Львовым), он организовал небольшое издательство для выпуска детских книг. Вряд ли можно считать простым совпадением, что издательству было присвоено название «Радуга», придуманное когда-то М. Горьким для детского альманаха, который случайно вышел под другим названием. Этим, безусловно, подчеркивалась связь нового издательства с задуманным М. Горьким планом обновления детской литературы.

В издательстве «Радуга» впервые вышли «Мойдодыр», «Тараканище» и «Ежики смеются» Чуковского, сборники обработанных им же народных песенок и стишков — «Домок», «Зайка», «Рыжий и красный», «Свинки», «Скок-поскок», «Федя-бредя», книжки Виталия Бианки и только что приехавшего из Краснодара С. Маршака. «Радуга» привлекла к иллюстрированию детских книжек выдающихся художников — В. Лебедева, М. Добужинского, В. Конашевича.

Развитие советской литературы для детей не было сплошным шествием под радужными триумфальными арками. В 20-е годы она только начиналась, причем начиналась трудно, в борьбе с безыдейностью старой литературы, с мещанскими настроениями нэпа, с загибами леваков-педологов и вульгарным социологизмом пролеткультовской, а потом и рапповской критики. Педологи, например, смотрели на детскую литературу как на исполнительницу мелких поручений в духе определенных пунктов школьной программы. Эти их вульгаризаторские взгляды на роль детской книги мешали сближению Чуковского и других детских писателей с передовой советской педагогикой.

Сказку как жанр литературы для детей педологи безусловно отрицали. На педологических конференциях ораторы заканчивали свои выступления призывом «развернуть широкую антисказочную кампанию». «Сказка отжила свое», «Кто за сказку — тот против современной педагогики» и совсем коротко и просто: «Долой всякую сказку» — таковы были лозунги педологов. При активном участии руководителей так называемой «Харьков-

ской педагогической школы» Соколянского, Попова и Залужного вышел основополагающий сборник статей «Мы против сказки». Вульгаризаторские идеи педологов подвигли Э. Яновскую на создание развернутых исследований «Сказка как фактор классового воспитания» и «Нужна ли сказка пролетарскому ребенку».

Самоуверенный автор книжки «О вреде сказок», вышедшей в Оренбурге, снабдил свое сочинение подзаголовком: «Настольная книга для работников просвещения трудовой школы». Изданная педологами двухтомная «Педагогическая энциклопедия» утверждала, что «вопрос о сказке для ребенка-дошкольника является не только спорным, но имеющим тенденцию разрешиться в отрицательном смысле» [1].

Успех педологов выглядел таким прочным, что казалось, будто это уже навсегда. Будущее детской литературы рисовалось поэту «чистым» от сказок: «Тут не бродить уже туфельке Золушки, на самобранке не есть...»

Вместе с книжками, в подзаголовке которых стояло опасное слово «сказка», по требованию педологов из школьных и детских библиотек удалялись книги, где элемент вымысла превышал некую установленную педологами норму — «Приключения Гулливера», «Робинзон Крузо». Но особенно плохо пришлось барону Мюнхаузену — ведь он откровенно бросал вызов мещанскому «здравому смыслу» и, защищая вымысел, готов был драться за него — верхом хотя бы и на половине лошади! «Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий» В. Маяковского, сказки С. Маршака, «Крокодил», «Мойдодыр», «Тараканище» К. Чуковского также подверглись запрету ликвидаторов сказки.

У сказки были могущественные союзники — дети. Чтобы сделать их соучастниками гонений на сказку и представить дело так, будто сказка и впрямь люто ненавистна детям, была сочинена пьеса, где устами действующих лиц — октябрят и пионеров — произносился смертный приговор сказке. А поскольку пьеса предназначалась для школьного театра, то дети, играя эту пьесу, как раз и должны были создавать необходимую автору иллюзию детского сказконенавистничества. «Эй, сказка, на пионер-

[1] Педагогическая энциклопедия. М., «Работник просвещения», т II, столбец 91.

ский суд!» — бойко восклицала сочинившая пьесу А. Кожевникова, полагая, что это «эй» придает названию сказки оттенок пионерского задора[1].

Самое интересное, что, собираясь осудить сказку, А. Кожевникова незаметно для себя написала... сказку! Это вовсе не шутка, основанная на том, что, мол, в основе пьесы лежит самая вздорная фантазия: дети, ненавидящие сказку, — это ли еще не сказка! Но черты реальной жизни, перенесенные в сказку, не разрушают, напротив — укрепляют ее, в то время как сказочные герои и приемы, переселенные в реальность, превращают реальность в сказку. А в пьесе А. Кожевниковой действуют черти и баба-яга, ангелы и добрые феи, принцессы и ведьмы. К тому же сказка получилась самая ненавистная для педологов — волшебная, так как чудесные превращения происходят в ней прямо на сцене.

Так сказка мстила за себя, за педагогическое и литературное невежество, за самозванную попытку говорить от имени детей, не зная и не желая узнать их.

Может, не стоило бы напоминать об этой давно и справедливо забытой книжке, если бы в ней не выразилась с замечательной прямотой концепция ликвидаторов сказки, их глухое равнодушие к детям и науке, которая могла бы им рассказать о классовой дифференциации фольклора и об отражении в сказке наивных, но исторически достоверных социальных идеалов народа, о том, что в фольклоре Иван-дурак с Иваном-царевичем — образы взаимопроникающие, переходящие друг в друга, и что Иван-дурак, последний из людей, становясь первым, воплощал тем самым идею социальной справедливости...

Педологи считали сказку буржуазной в самой ее основе. По их мнению, форма сказки будто бы противоречит задачам коммунистического воспитания и потому не должна быть использована даже для революционного содержания. Фантастика, очеловеченье животных, одушевление неживых предметов — весь арсенал чисто сказочных средств, все, что делает сказку сказкой, без чего она немыслима, отрицалось педологами как проявление «идеализма». Одним словом, сказка была «буржуазной»

---

[1] А. Кожевникова. Эй, сказка, на пионерский суд! М. — Л., Гиз, 1925.

и, подобно тому, как Октябрьская революция покончила с буржуазным строем в нашей стране, так, по мнению педологов, нужно покончить и со сказкой. Себя педологи, понятно, считали продолжателями дела революции в области детской литературы.

Позиция педологов укреплялась тем, что от старой, дореволюционной детской литературы осталась пропасть всякой сказочной трухи, которая сильно снижала оценку сказочной литературы в целом. Но, вместо того чтобы отделить зерна от плевел, они предпочли выкинуть и те и другие и сразу же распространили свои ликвидаторские тенденции на все, что пишется или будет когда-либо написано в сказочном жанре.

Большевистская «Правда» еще в 1918 году, через несколько месяцев после Великой Октябрьской социалистической революции, предостерегала: «Нельзя умалять значение детской книги и чтения вообще. Нельзя и закрывать глаза на действие книги на детскую душу. Буржуазия приложила все старания к тому, чтобы наши дети чуть ли не с молоком матери начали впитывать идеи, делавшие их впоследствии рабами. *Не нужно забывать, что те же средства, то же оружие годится и для обратных целей»* [1].

Борясь с ликвидаторами сказки, надо было не впасть в другую крайность, ни на секунду не слиться с теми работниками детской книги, которые видели в сказке «спасение» ребенка от «действительности», то есть от советской действительности, имевшей несчастье не понравиться этим старорежимным дядям и тетям.

Меж двух крайностей — огульного отрицания сказки как чего-то враждебного действительности и утверждения сказки в противовес отрицаемой действительности — нужно было не проглядеть возможность сказки, созвучной новой, советской действительности. К таким сказкам, конечно, принадлежат избранные произведения фольклора, лучшие литературные сказки минувших времен — русские и переводные — и сказки советских писателей.

Воспитательное значение сказки доказано теоретически и эмпирически — многовековым опытом народа. Замечательный советский педагог А. С. Макаренко, рекомендуя читать детям «Конька-горбунка», говорил:

---

[1] «Правда», 1918, 17/II (курсив мой. — *М. П.*).

«Хорошо рассказанная сказка — это уже начало культурного воспитания. Было бы весьма желательно, если бы на книжной полке каждой семьи был сборник сказок».

А. С. Макаренко указал также основной критерий для оценки сказки: «...предпочитать нужно такую сказку, которая возбуждает энергию, уверенность в своих силах, оптимистический взгляд на жизнь, надежду на победу» [1].

А по наблюдениям Чуковского ребенок жаждал именно такой сказки — энергичной, веселой, героической, со счастливым, мажорным концом, вселяющим уверенность в неизбежную победу добра над злом. Чуковский поставил себе целью найти в детской психологии разгадку извечного интереса ребенка к сказке, к выдумке, к фантастическому, необычному и, продолжив изучение, определить, в чем специфика формы детской поэзии.

В 1925 году, тридцать семь лет назад, вышла книга Чуковского «Маленькие дети», которая должна была стать теоретической платформой его деятельности как поэта-сказочника. Эта книга, включая от издания к изданию все новый и новый материал, все с большей полнотой и точностью отражая взгляды автора, стала впоследствии широко известна под названием «От двух до пяти».

Слабость педологической теории о вреде сказки заключалась в ее полной умозрительности, беспочвенности, отрыве от живой жизни. Это был не случайный промах. Это был принципиальный порок системы. Даже не вступая в открытую полемику с педологами, Чуковский бил по их самому уязвимому месту всеми своими выводами, полученными из непосредственных наблюдений. Объектом наблюдения был ребенок-дошкольник, и даже противники Чуковского не могли отказать ему в глубоком знании этого загадочного существа.

Нужно было объяснить всем взрослым, что в тяге детей к сказке нет ничего противоестественного, что суд над сказкой выдуман людьми, не знающими детей, выдуман вопреки полному отсутствию состава преступления, вопреки данным науки и ежедневному практическому

---

[1] А. С. Макаренко. Соч. М., Изд. Академии педагогических наук, 1957, т. IV. стр. 418—419.

опыту. Книга Чуковского представляла редкий случай, когда теоретические построения детского писателя не были только выводом из его творчества, но во многом значительно опережали творчество, становились программой художественной практики писателя.

Чуковский создал тогда хотя и неполную, но верную характеристику духовной жизни ребенка в возрасте от двух до пяти лет. Но, желая во что бы то ни стало противопоставить свои взгляды концепциям педологов, Чуковский в полемическом задоре впадал в ненужные крайности. Так, например, он умолял читателей не считать его книгу педагогикой, хотя, конечно, книга противостояла отнюдь не педагогике, а педологии, равно враждебной и научной педагогике и сказочному творчеству Чуковского.

Книга «Маленькие дети» была серьезным доводом в споре с педологами и надежной защитой права на сказку детей в «чуковском» возрасте — от двух до пяти лет.



Возражая критику, утверждавшему, будто «Крокодил» есть «пафосная пародия на Некрасова», Горький счел нужным указать: «...уж если пародия, то скорее на «Мцыри» или на какие-то другие стихи Лермонтова»[1]. Значит, в принципе Горький не отрицал возможности пародии в «Крокодиле». Знаток теории пародии Ю. Тынянов не применял по отношению к поэзии Чуковского слово «пародия», но считал, что она «приняла метры, рифмы, даже язык классической русской поэзии от Некрасова и дальше — несомненное влияние Маяковского». Другие критики, напротив, утверждали,

[1] «Правда», 1928, 14/III.

будто поэтическое творчество Чуковского насквозь пародийно, подобно творчеству Льюиса Керрола, у которого в «Алисе» множество пародий — на английский фольклор, на Свифта, Теннисона, Лонгфелло, Соути.

Оказывается, решение этого вопроса, запутанного противоречивыми высказываниями, приводит к интересным выводам.

Однажды — это было в конце 20-х годов — М. Горький обратился к Чуковскому с предложением написать для журнала «Литературная учеба» статью о том, как Н. Некрасов овладевал поэтическим мастерством. А Чуковский как раз незадолго до этого разыскал среди старых журналов и рукописей ряд великолепных пародий Н. Некрасова на В. Жуковского, Н. Языкова, В. Бенедиктова, М. Лермонтова, А. Фета и решил, что видит, как путем пародирования своих знаменитых предшественников молодой Некрасов учился владеть их поэтической техникой и таким образом преодолевал их влияние. Свои соображения и догадки Чуковский изложил в статье, которая получила неодобрительный отзыв М. Горького: «...Совет «пародировать» может понудить некоторых начинающих к бесполезной трате времени на поиски нелепого набора словечек... Затем: что же, начинающие поэты друг друга пародировать будут?»[1] Впоследствии выяснилось, что Горький не оспаривал правильности выводов относительно некрасовских пародий, но не желал, чтобы метод пародирования был предложен молодым литераторам как рецепт.

Еще гимназистом Чуковский сочинил поэму в онегинских строфах, обличающую гимназическое начальство и гимназические порядки. Издавая в 1905 году сатирический журнал «Сигнал», Чуковский написал для него несколько стихотворений, подчеркивая их связь с популярными произведениями русской поэзии, например для стихотворения о прокуроре Камышанском, возбудившем судебное преследование Чуковского, было использовано известное пушкинское «Черногорцы? Что такое?»

— Журналисты? Что такое? —
Камышанский вопросил...

---

[1] К. Чуковский. Из воспоминаний. М., «Советский писатель», 1958, стр. 229.

И здесь, как и в предыдущем примере, имело место пародийное использование ритма и синтаксиса не в целях литературного пародирования.

Переводить стихи Чуковский тоже стал еще в гимназии. В дореволюционные годы им были опубликованы переводы из Уитмена, Китса, Роберта Броунинга, Дж. Монтгомери, Томаса Мура. Занимаясь переводами, поэт не только выполняет известную культурную миссию, но и совершенствует свое художественное мастерство — переводчик стремится передать на родном языке идеи, образы, все художественные особенности переводимого автора и одновременно усваивает для себя его поэтическую технику, как усвоил бы ее, если бы занимался пародией в том ее значении, в каком она встречается в первой сказке Чуковского и его ранних стихах. При переводе усваиваются достижения иноязычного поэта — вот и вся разница.

В книге «От двух до пяти» Чуковский показал, как, смелыми вылазками вторгаясь в чужие поэтические владения, дети «начинают жить стихом». В присланной Горькому статье о некрасовских пародиях то же утверждается относительно начинающих поэтов.

«Крокодил» написан, как пишут дети (устная импровизация) и начинающие поэты, — сказка была для Чуковского тем же, чем для Н. Некрасова были пародии на В. Жуковского, Н. Языкова, В. Бенедиктова, М. Лермонтова, А. Фета, а именно — школой поэтического мастерства.

Пародию как средство овладения мастерством не следует путать с пародией в значении литературно-критического жанра. Последняя представляет собой произведение, не существующее вне связи с другим пародируемым произведением, идейную и художественную сущность которого пародия выясняет путем преувеличенного воспроизведения особенностей его стиля. Пародия в том виде, в каком она встречается в «Крокодиле», только подмечает некоторые особенности формы какого-либо произведения и стремится повторить их — не в укор им, а лишь для овладения сущностью приема. Когда прием освоен и ученичество кончено, нужда в такой пародии проходит.

Пародийные мотивы «Крокодила» объясняются именно ученичеством поэта. Для Чуковского первая сказка была реализацией метода пародии как средства выработ-

ки собственной манеры. Поэтому пародирование коснулось только технических средств пародируемых образцов, а не их образов или содержания. Поэтому, наконец, после «Крокодила» Чуковский все реже и реже прибегал к пародии в этом ее значении: относительно него метод пародии как средства преодоления чужих влияний полностью оправдался.

И, когда Чуковский выработал свой сказочный стиль, у него появилась пародия в ее общем значении, то есть в значении литературно-критического жанра. Следует отметить, что сказки Чуковского в целом не пародийны, они не превращаются из художественных произведений в художественно-критические, но отдельные места, сцены, строчки, помимо того значения, которое они имеют в контексте сказки, приобретают дополнительный пародийный характер.

Во всех старых хрестоматиях были такие сюсюкающие стишки:

— Ах, попалась, птичка, стой!
Не уйдешь из сети.
Не расстанемся с тобой
Ни за что на свете.

— Ах, зачем, зачем я вам,
Миленькие дети!
Отпустите погулять,
Развяжите сети.

— Ах, не пустим, птичка, нет!
Оставайся с нами.
Мы дадим тебе конфет,
Чаю с сухарями...

— Я конфеток не клюю,
Не люблю я чаю.
В поле мошек я ловлю,
Зернышки сбираю...

Эти «миленькие» дети должны, по идее, очаровать своей наивностью. Ну, а что, если они сами попадут в подобную беду? Что они тогда скажут злодею? По-прежнему умиляя своей наивностью, они, конечно, предложат и ему чаю с сухарями! Так и поступают в сказке Чуковского

«миленькие дети», попав к жестокому людоеду Бармалею:

Милый, милый Бармалей!
Смилуйся над нами.
Отпусти нас поскорей
К нашей милой маме!

Милый, милый людоед,
Смилуйся над нами,
Мы дадим тебе конфет,
Чаю с сухарями.

Здесь уже не просто копирование внешних приемов инфантильного стишка, а такое сатирическое преувеличение этих приемов, что перед нами самая очевидная пародия на конфетно-паточную мещанскую поэзию для детей. Когда слова «Мы дадим тебе конфет...» произносятся сильной стороной, они производят впечатление наивного великодушия. Эти же слова, произнесенные в страдательном положении, — нелепость, которая еще больше усиливается ехидным оксюморонным сочетанием «милый людоед». Мама — тоже «милая»!

Нет ничего удивительного, что в ответ на нелепые предложения детей Бармалей разъясняет им, чем он питается, точно так, как объясняла птичка — «Я конфеток не клюю, не люблю я чаю»:

Мне не надо
Ни шоколада,
Ни мармелада,
А только маленьких
(Да! Очень маленьких!)
Детей!

Таков пародийный смысл «невинной» детской сказки, еще нигде, кажется, не раскрытый. Но это не все. Что, казалось бы, пародийного или сатирического в таких строчках из «Бармалея»:

И папочка и мамочка
Под деревом сидят,
И папочка и мамочка
Детям говорят:

«Африка ужасна,
Да-да-да!
Африка опасна,
Да-да-да!
Не ходите в Африку,
Дети, никогда!»

А между тем это место, пародирующее наставительную интонацию воспитателя-педанта, в завуалированной форме отразило борьбу за сказку.

Дело в том, что Африка в сказках Чуковского — не одна из пяти населенных частей света с определенным климатом, рельефом, реками, животными, растениями и т. д., а условная сказочная страна, символическое выражение всего сказочного, фантастического, игрового, страна, откуда прилетел Крокодил, где вместе с африканскими можно встретить животных, которые водятся везде, кроме Африки, где развертывается действие «Айболита», «Бармалея» и, возможно, «Краденого солнца».

В повести «Серебряный герб» Чуковский рассказывает, как его сестра, первая ученица епархиального училища, хотела преподать ему в «доходчивой» форме урок географии. «Она сказала мне каким-то неожиданным, мальчишеским голосом:

— Хочешь играть в путешествия?

Я ответил:

— Еще бы!

Потому что я жаждал кораблекрушений и подвигов. Но она взяла пять узеньких листочков бумаги, написала на них старательным почерком: «Азия», «Африка», «Европа», «Америка», «Австралия», и приколола их булавками в разных концах нашего большого двора. Кухня для биндюжников оказалась Америкой, крыльцо усача Симоненко — Европой. Мы взяли длинные палки и пошли из Азии в Америку. Чуть только мы очутились в Америке, Маруся нахмурила лоб и сказала:

— В Америке главные реки такие-то, главные горы такие-то, главные страны такие-то, климат такой-то, растения такие-то.

А потом сказала:

— Повтори.

Я вместо ответа заплакал. Лучше бы она побила

меня! Путешествовать — значило для меня мчаться по прериям, умирать от желтой лихорадки, выкапывать древние клады, спасать прекрасных индианок от кровожадных акул, убивать бумерангами людоедов и тигров, и вдруг вместо этого меня ведут от бумажки к бумажке и заставляют, как в классе, зубрить десятки каких-то названий. Марусе эта игра была по сердцу — полезная игра, поучительная...»

Полезная, поучительная, но — не игра! А рассказчику, который был на несколько лет моложе сестры, нужна была именно игра, и Африка нужна была другая, пусть не настоящая, не поучительная, но зато таинственная, увлекательная, вот как в «Бармалее»:

В Африке акулы,
В Африке гориллы,
В Африке большие
Злые крокодилы...
В Африке разбойник,
В Африке злодей,
В Африке ужасный
Бар-ма-лей!

Поэтому, несмотря на троекратный запрет:

Не ходите, дети,
В Африку гулять! —

маленькие дети отправляются в Африку забавных сказок. А добрый сказочник хитровато приговаривает своим певучим и лукавым голосом:

Ну и Африка!
Что за Африка!

«...Было бы и вредно и даже преступно, — говорил Горький, — втискивать детей в «серьезное», слишком грубо насилуя их неорганизованную и податливую волю... «Тенденция позабавить ребенка» не есть «недоверие, неуважение к нему», она педагогически необходима как средство, как гарантия против опасности засушить ребенка «серьезным», вызвать в нем враждебное отношение

к «серьезному». И в то же время эта тенденция необходима как возбудитель воображения, интуиции»[1].

В своих дореволюционных критических и литературоведческих статьях Чуковский обычно рисовал творческий портрет-маску писателя, используя какую-нибудь одну-единственную писательскую черту и придавая ей значение исчерпывающей характеристики. Создавалось обманчивое впечатление, будто у писателя, кроме этой одной-единственной черты, ничего больше нет и быть не может.

Когда Чуковский однажды стал описывать по гравированному портрету внешность В. Даля, то и в ней он увидел все так же одну черту. Оказалось, что у Даля все длинное: лицо длинное, борода длинная, руки длинные, жизнь тоже длинная. А в «Бармалее», написанном почти двадцать лет спустя, есть такие строки:

Он *страшными* глазами сверкает,
Он *страшными* зубами стучит,
Он *страшный* костер разжигает,
Он *страшное* слово кричит...

Конечно, перед нами просто повторение стилистического приема. Но откровенная ироническая ухмылка, звучащая в этих стихах, заставляет подозревать, что, со смехом оставляя свою прежнюю манеру критика и литературоведа, Чуковский написал пародию... на самого себя.

Сказки Чуковского использовали все достижения «Крокодила», постепенно освобождаясь от его ограниченности. Ведь «Крокодил» был вещью экспериментальной, и, хотя его значение далеко выходит за рамки лаборатории, все же он преследовал главным образом формальную задачу — показать, как нужно писать для детей. Поиски не прекращались, но были перенесены на более высокий уровень. Вслед за «Мойдодыром» и «Тараканищем» (1922) появились «Муха-Цокотуха» (1924), «Бармалей» (1925), «Телефон», «Федорино горе», «Чудо-дерево», «Путаница», «Лимпопо» (1926), «Краденое солнце» и «Топтыгин и Лиса» (1927).

---

[1] «М. Горький о детской литературе». М., Детгиз, 1958, стр. 114—115.



Каждая сказка Чуковского имеет замкнутый, завершенный сюжет. Но все вместе они образуют своеобразный сказочный мир.

Крокодил из первой детской сказки Чуковского перешел в другие в качестве главного или второстепенного действующего лица. Некоторые сказки только упоминают о нем, показывая, что действие происходит в том самом сказочном мире, где обитает Крокодил. В «Путанице» он тушит горящее море. В «Мойдодыре» он гуляет по Таврическому саду, глотает мочалку и угрожает проглотить грязнулю. В «Краденом солнце» Крокодил глотает солнце; в «Бармалее» глотает злого разбойника; в «Тараканище» от испуга он проглотил жабу, а в «Телефоне», обедая в кругу семьи, глотает калоши. Вообще глотать — его главная специальность, и проглатывание им кого-нибудь или чего-нибудь служит завязкой («Краденое солнце») или развязкой («Доктор Айболит»). В «Айболите» участвует Бармалей, в «Бармалее» — Айболит. В «Телефоне» кенгуру спрашивает квартиру Мойдодыра, в «Бибигоне» на эту квартиру доставляют искупавшегося в чернилах лилипута. Квартиры разные, а дом — один.

Звериное население сказок сильно разрослось благодаря представителям сказочной фауны русского фольклора. Вместе с экзотическими гиенами, страусами, слонами, жирафами, ягуарами, павианами, гиппопотамами, гориллами, львами, тиграми в сказках теперь живут лопоухие и косоглазые зайчишки, болтливые сороки, длинноногие журавли, добродушные, косолапые медведи, лупоглазые совы, хитроватые лисы, смелый комарик, муха-цокотуха и, конечно же, чудо-юдо рыба кит. Появились обычные домашние животные: коровы, бараны, козы, свиньи, утки, куры и кошки-приживалки.

Животные русских народных сказок, поселившись в

детских книгах Чуковского, значительно увеличили количество слов-названий, расширили предметный словарь, предлагаемый автором читателю.

Чуковский отлично знает, что ребенок не воспринимает вещей самих по себе. Они существуют для него постольку, поскольку они двигаются. Неподвижный предмет в сознании ребенка неотделим от неподвижного фона, как бы сливается с ним. Поэтому в сказках Чуковского самые статичные, косные, грузные, самые тяжелые на подъем вещи (в прямом и переносном смысле) стремительно двигаются по всем направлениям, порхают с легкостью мотылька, летят со скоростью стрелы, гудят, как буря, так что мелькает и рябит в глазах, только успевай следить! Это увлекает и действительно заставляет следить за бурными вихрями, которые с первой строчки подхватывают и гонят вещи, например, в «Федорином горе»:

Скачет сито по полям,
А корыто по лугам.
За лопатою метла
Вдоль по улице пошла.
Топоры-то, топоры
Так и сыплются с горы.

В сказку «Тараканище» читатель попадает, как будто вскакивает на ходу в мчащийся трамвай:

Ехали медведи
На велосипеде.
А за ними кот
Задом наперед.
Волки на кобыле,
Львы в автомобиле...
Зайчики в трамвайчике,
Жаба на метле...

Все это мчится так быстро, что едва успеваешь заметить, какие здесь перепутались странные виды транспорта — от трамвая, который приводится в действие силой электричества, до метлы, движимой нечистой силой!

В большинстве сказок начало действия совпадает с первой строчкой. В других случаях в начале перечисляется ряд быстро двигающихся предметов, создающих что-

то вроде разгона, и завязка происходит уже как бы по инерции. Перечислительная интонация характерна для зачина сказок Чуковского, но перечисляются всегда предметы или приведенные в движение завязкой, или стремительно двигающиеся навстречу ей. Движение не прекращается ни на минуту. Острые ситуации, причудливые эпизоды, смешные подробности в бурном темпе следуют друг за другом.

Сама завязка — это опасность, возникающая неожиданно, как в заправской приключенческой повести. То ли это вылезший из подворотни «страшный великан, рыжий и усатый Та-ра-кан», то ли это Крокодил, который глотает солнце, заливавшее до тех пор страницы сказок Чуковского, то ли это болезнь, угрожающая маленьким зверятам в далекой Африке, то ли это Бармалей, готовый съесть Танечку и Ванечку, то ли старичок паучок, который похитил красавицу Муху-Цокотуху прямо из-за свадебного стола, словно Черномор Людмилу, то ли притворяющийся страшным, а на самом деле добрый Умывальник, знаменитый Мойдодыр, то ли страшный волшебник Брундуляк, притворившийся обыкновенным индюком, — всегда опасность переживается как вполне серьезная, ничуть не шуточная. В это трудно поверить тому, кто не знает, сколько тяжелых минут было пережито читателями из-за подвергавшихся опасности детей, зверушек, насекомых или мальчика с пальчик Бибигона. Но детское горе всегда вознаграждалось самой яркой, самой бурной, самой безудержной радостью, когда храбрый герой отвращал опасность.

И всегда героем оказывался тот, от кого труднее всего было ожидать геройства, — самый маленький и слабый. В «Крокодиле» перепуганных жителей спасает не толстый городовой «с сапогами и шашкою», а доблестный мальчик Ваня Васильчиков со своей «саблей игрушечной». В «Тараканище» охваченных ужасом львов и тигров спасает крошечный и как будто даже легкомысленный Воробей:

Прыг да прыг,
Да чик-чирик,
Чики-рики-чик-чирик!
Взял и клюнул Таракана, —
Вот и нету великана.

А в «Бибигоне» лилипут, свалившийся с луны, побеждает могущественного и непобедимого колдуна-индюка, хотя сам лилипут «очень маленький, не больше воробышка».

Тоненький он,
Словно прутик,
Маленький он
Лилипутик.
Ростом, бедняга, не выше
Вот эдакой маленькой мыши.

В «Мухе-Цокотухе» спасителем выступает не рогатый жук, не больно жалящая пчела, а неведомо откуда взявшийся комар, и даже не комар, а комарик, да еще маленький комарик, и, чтобы его малость была еще заметней, он предстает перед нами в свете маленького фонарика:

Вдруг откуда-то летит
Маленький комарик,
И в руке его горит
Маленький фонарик.

В пересказанной Чуковским валлийской народной сказке «Джек — покоритель великанов» точно такое же распределение сил: «И жил бы *великан Корморан* тысячу лет до сего дня и съел бы и меня, и тебя, и всех нас, если бы не *маленький мальчик,* которого звали Джек».

Миф о Персее, тираноборце и освободителе, неоднократно привлекал внимание Чуковского. Сразу после революции, когда еще не были написаны ни «Тараканище», ни «Краденое солнце», ни «Доктор Айболит», ни «Муха-Цокотуха», Чуковский инсценировал его для детского театра, а позже пересказал знаменитый миф прозой для детского журнала. И здесь Чуковский опять-таки подчеркивает, что со страшной Медузой Горгоной и огромным морским чудовищем борется юноша, почти мальчик.

Ребенку «всегда необходима иллюзия, что он умнее, искуснее, сильнее, храбрее других» [1]. «Что бы кто ни делал на глазах у двухлетнего мальчика, он в каждом ви-

---

[1] К. Чуковский. От двух до пяти. М., Детгиз, 1957, стр. 237.

дит соперника, которого ему надлежит превзойти. Он не может допустить и мысли, что кто-нибудь другой, а не он будет действующим, а стало быть, и познающим лицом в этом мире» [1], — так объясняет Чуковский, почему почти в каждой его сказке какой-нибудь Давид побеждает какого-нибудь Голиафа.

В одном из фильмов Ч. Чаплина рассказывается о том, как беглый каторжник Чарли случайно вырядился в одежду священника, прихожане случайно приняли Чарли за своего нового патера, «новый патер», случайно принужденный читать проповедь, берет библию и библия случайно открывается на эпизоде борьбы Давида с Голиафом. Этот эпизод тщедушный проповедник Чарли передает коротко и экспрессивно. Раскормленные, слоноподобные ханжи-слушатели разочарованы — они даже не успели настроиться на соответствующий лад, рассказ получился ничуть не благочестивый, мораль из него не выведена...

И только один слушатель доволен. Более того — он в восторге. Он бешено аплодирует, хотя, как известно, проповедников в церкви не принято награждать аплодисментами.

Этот слушатель — ребенок.

Конечно, Давид и Голиаф — постоянная чаплинская тема, и здесь, как и всегда, они понадобились Чаплину для апологии маленького человека. Но гениальный художник кинематографа не мог не заметить, насколько эти образы близки и понятны ребенку.

Неизменно повторяющийся в сказках Чуковского мотив победы слабого и доброго над сильным и злым своими корнями уходит в фольклор: в сказке угнетенный народ торжествует над угнетателями. Положение, при котором всеми презираемый, униженный герой становится героем в полном смысле, служит условным выражением идеи социальной справедливости.

«Герой волшебной сказки прежде всего социально обездоленный — крестьянский сын, бедняк, младший брат, сирота, пасынок и т. п. Кроме того, он часто характеризуется как «золушка» («запечник»), «дурачок», «лы-

---

[1] К. Чуковский. От двух до пяти. М., Детгиз, 1957, стр. 301.

сый паршивец», «грязный мальчик». Каждый из этих образов имеет свои особенности, но все они содержат общие черты, образующие комплекс «низкого» героя, «не подающего надежд». Превращение «низких» черт в «высокие» или обнаружение «высокого» в «низком» в финале сказки — своеобразная форма идеализации обездоленного» [1].

Исследователь говорит здесь о волшебной фольклорной сказке, но, поскольку литературная сказка вобрала черты всех сказочных жанров, эти слова относятся и к ней. Только в переводе на язык сказок Чуковского, где сильны черты «животной» сказки, «низким» героем будет не бедняк, не сирота, не пасынок, не дурачок, а воробышек — самый слабый среди птиц, комарик — самый слабый среди насекомых, и, чтобы не возникало никаких сомнений на этот счет, они будут противопоставлены львам, орлам, жукам-рогачам, жалящим осам. И среди людей героем тоже окажется самый слабый — ребенок. Для сказки не важна персона «низкого» героя, важно то, что он в финале проявляет черты «высокого» — оказывается самым сильным и храбрым, выступает как освободитель, устраняет опасность, тем самым укрепляя надежду и уверенность слабых в победе. Другими словами, важна только ситуация — слабый и маленький против большого и сильного в момент всеобщей опасности, а не те конкретные герои, которые осуществят эту ситуацию.

В баснях (скажем, у Крылова) басенные ситуации возникают в результате взаимодействия персонажей, чьи характеры стабильны. У Крылова лисица хитра, осел упрям, лев храбр, обезьяна кривляется и подражает, волк всегда не прочь утащить овцу, собаки честно стерегут овец. Эти установленные характеры выступают в различных комбинациях: лисица, выманившая у вороны сыр, — это, по-видимому, та самая лисица, которая отказалась поделиться с волком запасом «мяснова»; а ворона, так глупо отдавшая сыр, — та самая, которая не менее глупо угодила в суп.

Ситуация в басне предопределена введенными в нее «характерами». Поэтому ее можно предсказать, зная,

---

[1] Е. М. Мелетинский. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М., Изд. восточной литературы, 1958, стр. 258—259.

кто в ней участвует. Ситуация «волк и овца» настолько ясна, что баснописец ссылается на нее как на очевидную и отталкивается от очевидности:

Волк ночью, думая залезть в овчарню,
Попал на псарню.

Вместо одной ситуации возникла другая, потому что произошла неожиданная замена второго участника: вместо «волк плюс овцы» получилось «волк плюс собаки».

Для Чуковского не имеет значения, переносит ли персонаж, переходящий из одной сказки в другую, полное собрание своих постоянных качеств. У Чуковского не персонажи определяют ситуацию, а, наоборот, ситуация властно подчиняет себе действующих лиц. Почти во всех сказках есть неожиданное несчастье, которое потом устраняется, но Крокодил, например, может быть причиной несчастья — отрицательным героем (в «Краденом солнце») или причиной устранения несчастья — положительным героем (в «Бармалее» или «Мойдодыре»). Более того, далеко не всегда ясно, тот ли это самый Крокодил или другой. В сказочном театре Чуковского не признают традицию актерского амплуа. Здесь действует правило: любой актер на любую роль.

Это правило знает только одно исключение: роль победителя в борьбе за правое дело всегда достается самому маленькому и слабому.

Чуковский снова и снова повторяет: «По-моему, цель сказочников заключается в том, чтобы какою угодно ценою воспитать в ребенке человечность — эту дивную способность человека волноваться чужими несчастьями, радоваться радостями другого, переживать чужую судьбу как свою. Сказочники хлопочут о том, чтобы ребенок с малых лет научился мысленно участвовать в жизни воображаемых людей и зверей и вырвался бы этим путем за рамки эгоцентрических интересов и чувств. А так как при слушании сказок ребенку свойственно становиться на сторону добрых, мужественных, несправедливо обиженных, будет ли это Иван-царевич, или зайчик-побегайчик, или муха-цокотуха, или просто «деревяшечка в зыбочке», вся наша задача заключается в том, чтобы пробудить в восприимчивой детской душе эту драгоценную

способность со-переживать, со-страдать, со-радоваться, без которой человек — не человек»[1].

А когда опасность устранена, когда уничтожен «страшный великан, рыжий и усатый таракан», когда проглоченное Крокодилом солнышко снова засияло для всех на небе, когда наказан разбойник Бармалей и спасены Танечка и Ванечка, когда комар вызволил Муху-Цокотуху из лап кровососа паука, когда к Федоре вернулась посуда, а к умытому грязнуле — все его вещи, когда доктор Айболит вылечил зверят, — начинается такое веселье, такая радость и ликование, что, того и гляди, от топота пляшущих свалится луна, как это случилось в сказке «Краденое солнце», так что потом пришлось луну «гвоздями к небесам приколачивать»! На страницах сказок Чуковского множество сцен неудержимо бурного, экстатического веселья, и нет ни одной сказки, которая не заканчивалась бы весельем.

«Радость» — любимое слово Чуковского, и он готов повторять его бесконечно:

Рада, рада, рада, рада детвора
Заплясала, заиграла у костра.

(«Бармалей»)

Ему непременно нужно, чтобы «все засмеялись, запели, обрадовались» («Бибигон»). Одно из своих стихотворений, опубликованное в сборнике «День поэзии», он так и назвал: «Радость». Обрадоваться, запеть, заплясать, засмеяться — это в сказке Чуковского синонимы, потому что в возрасте от двух до пяти нельзя ведь радоваться, чинно сидя на месте. В «Тараканище» радуются звери:

То-то рада, то-то рада вся звериная семья,
Поздравляют, прославляют удалого Воробья!

В «Айболите» тоже радуются звери, выкрикивая звучную заумь:

И лечит их доктор весь день до заката.
И вдруг засмеялись лесные зверята:
«Опять мы здоровы и веселы!»

---

[1] К. Чуковский. Об этой книжке. В кн. «Стихи». М., Гослитиздат, 1961, стр. 21.

Вот и вылечил он их,
Лимпопо!
Вот и вылечил больных,
Лимпопо!
И пошли они смеяться,
Лимпопо!
И плясать и баловаться,
Лимпопо!

И в «Путанице» радуются звери:

Вот обрадовались звери:
Засмеялись и запели,
Ушками захлопали,
Ножками затопали.

В «Краденом солнце» ребята и зверята радуются вместе:

Рады зайчики и белочки,
Рады мальчики и девочки.

Ничуть не хуже веселятся насекомые в «Мухе-Цокотухе»:

Прибегали светляки,
Зажигали огоньки,
То-то стало весело,
То-то хорошо!

Эй, сороконожки,
Бегите по дорожке,
Зовите музыкантов,
Будем танцевать!

Не только живые существа могут радоваться и веселиться. В «Федорином горе» это случилось с посудой:

Засмеялися кастрюли,
Самовару подмигнули...

И обрадовались блюдца:
Дзынь-ля-ля, дзынь-ля-ля!
И хохочут и смеются:
Дзынь-ля-ля, дзынь-ля-ля!

Даже обыкновенная метла — палка, воткнутая в связку тонких прутиков, — и та:

А метла-то, а метла — весела, —
Заплясала, заиграла, замела...

Чем дальше — тем больше:

Рада, рада вся земля,
Рады рощи и поля,
Рады синие озера
И седые тополя...

И само слово «радость», повторенное многократно, звучит, как фанфара, — призывно, заливисто, празднично, словно расплавленное золото течет: ра-ра-ра-ра! И каждый, кто веселится, добавляет что-то свое в оркестровку стиха, образуя мажорную мелодию радости. Вот, например, блюдца — так ведь на самом деле это не блюдца, а тарелки, большие медные, оглушительно лязгающие тарелки: дзынь-ля-ля! Дзынь-ля-ля!

Наблюдая детей, Чуковский пришел к выводу, что «жажда радостного исхода всех человеческих дел и поступков проявляется у ребенка с особенной силой именно во время слушания сказки. Если ребенку читают ту сказку, где выступает добрый, неустрашимый, благородный герой, который сражается со злыми врагами, ребенок непременно отождествляет с этим героем себя. Активно сопереживая с ним каждую ситуацию сказки, он чувствует себя борцом за правду и страстно жаждет, чтобы борьба, которую ведет благородный герой, завершилась победой над коварством и злобой. Здесь великое гуманизирующее значение сказки: всякую, даже временную неудачу героя ребенок переживает, как свою, и таким образом сказка приучает его принимать к сердцу чужие печали и радости. Когда на героя нападают разбойники, когда баба-яга превращает его в мышь или в ящерицу, ребенок волнуется и требует, настойчиво требует, чтобы неприятности, выпавшие на долю героя, прекратились возможно скорее и снова воцарилось бы то безбрежное счастье, которое для психики ребенка является нормой». И снова Чуковский подчеркивает: «В понимании ребенка счастье — это норма бытия...» [1]

Но полное счастье — это всеобщее счастье. И вот, чтобы никто не был несчастен на веселом празднике, ко-

---

[1] К. Чуковский. От двух до пяти. М., Детгиз, 1957, стр. 135—136.

торый регулярно справляется в конце сказки Чуковского, туда вводится мотив прощения. Злодеи, побежденные в честном поединке, недавние преступники и нарушители спокойствия сказочного мира, — все, кто взывает о милосердии, могут рассчитывать на снисхождение и в самом деле, как правило, амнистируются великодушным сказочником.

Победив Крокодила, Ваня Васильчиков не только простил его, но и подружился с ним. Федорина посуда прощает хозяйку при первых признаках раскаяния. Мойдодыр, такой, казалось бы, грозный и непримиримый, дарует грязнуле прощение, как только тот умылся. В «Мухе-Цокотухе» даже не ставится вопрос о наказании козявочек и таракашек, позорно покинувших Муху в тяжелый час опасности, не ставится потому, что прощать в веселый час победы — закон сказки Чуковского. В «Бармалее» (в первом издании) жестокий людоед, признав себя побежденным, тоже получал прощение. Убедившись, что карьера людоеда ему не удалась, Бармалей на глазах изумленной публики переквалифицировался в кондитера...

Лишь в немногих, самых крайних случаях злодеи в сказках Чуковского подвергаются физическому уничтожению: Комарик «на всем скаку голову срубает» старичку паучку да Воробей «взял и клюнул Таракана. Вот и нету великана». Гораздо страшней физического уничтожения — сатирическое осмеяние.

Чуковский смело предлагает малышу наряду с улыбчивым юмором самую откровенную сатиру. Излюбленной ее мишенью служат персонажи, которые противопоставляются дорогим Чуковскому героям — маленьким, слабым физически, но сильным своей храбростью и мужеством, гуманным и всегда готовым к борьбе. Сочувствие читателя отдано маленьким Давидам, какое бы имя и обличье они ни носили, и доброму доктору Айболиту, который самоотверженно лечит зверюшек, забывая про еду и сон. Доктор Айболит, брошенный на костер разбойником Бармалеем, и не думает просить у подоспевшего на помощь Крокодила избавления от мук. Нет,

Добрый доктор Айболит
Крокодилу говорит:

«Ну, пожалуйста, скорее
Проглотите Бармалея,
Чтобы жадный Бармалей
Не хватал бы,
Не глотал бы
Этих маленьких детей!»

Понятно, что нельзя одновременно сочувствовать Айболиту и жалким трусишкам, испугавшимся старичка паучка («Муха-Цокотуха»), или обнаглевшего Крокодила («Краденое солнце»), или ничтожного таракана («Тараканище»). Сатирическая функция сцен испуга во всех этих сказках равнозначна. Поэтому строки о кузнечике из сказки «Тараканище» в прежних изданиях печатались в соответствующей сцене из «Мухи-Цокотухи», а могли бы с не меньшим основанием занять место в «Краденом солнце»:

А кузнечик, а кузнечик,
Ну совсем как человечек:
Скок, скок, скок, скок
За кусток,
Под мосток
И молчок...

«Как человечек» не потому, что он маленький, а потому, что с человеком его сравнить никак нельзя — только с «человечком». Никакого уважения не вызовут и те крупные рогатые скоты, которые на призыв забодать угнетателя-таракана отвечают репликой, содержащей целую идеологию шкурничества:

Мы врага бы
На рога,
Только шкура дорога
И рога нынче тоже не дешевы...

Таракан — не только узурпатор, но и самозванец, и каждое слово его угроз — самозванство:

Погодите, не спешите,
Я вас мигом проглочу!

Насмешка сказочника становится еще острей оттого, что он ставит угрозу таракана проглотить волков и кро-

ходила совсем рядом со строчками о крокодиле, проглотившем жабу, и скушавших друг друга волках: они от страха могут наделать больше бед, чем таракан от жестокости.

Сатирические образы в сказках Чуковского словно для того только и существуют, чтобы еще больше возвеличить «маленького героя» и придать бóльшую моральную ценность его подвигу.



Все сказки Чуковского остро конфликтны, во всех добро борется со злом. Полная победа добра над злом, утверждение счастья как нормы бытия — вот их идея, их «мораль». Было бы ошибкой искать в этих сказках мораль, выраженную в виде сентенции, как это бывает, например, в басне, потому что такой морали у Чуковского нет. Нет ее, вопреки утверждению некоторых толкователей, и в «Мойдодыре», где вовсе не сентенция замаскировалась под радостный гимн, а, напротив, радостный гимн в честь воды — какое счастье, что есть вода! — случайно был принят за «мораль»:

Да здравствует мыло душистое,
И полотенце пушистое,
И зубной порошок,
И густой гребешок!
Давайте же мыться, плескаться,
Купаться, нырять, кувыркаться,
В ушате, в корыте, в лохани,
В реке, в ручейке, в океане,

И в ванне, и в бане
Всегда и везде —
Вечная слава воде!

Только что мы видели, что в основе сказок Чуковского — повторяющаяся сюжетная схема: нежданная опасность — короткая борьба — победа маленького героя — всеобщий праздник и прощение виновных. «Мойдодыр» полностью укладывается в эту схему, и радостный гимн воде занимает в нем то же место, которое в других сказках отведено победным празднествам с песнями и плясками. Разве не очевидно, что в понимании сказочника мыться, плескаться, купаться, нырять, кувыркаться — такое же проявление радости, как и плясать, танцевать, прыгать, смеяться, кричать, петь?

Но, в отличие от других сказок, радость здесь вызвана не победой маленького героя над каким-нибудь чудовищным великаном, напротив — маленький герой как будто бы даже потерпел поражение и должен был сдаться на условиях, продиктованных вражеским главнокомандующим Мойдодыром, полный титул которого занимает целых четыре стихотворные строки:

— Я — Великий Умывальник,
Знаменитый Мойдодыр,
Умывальников Начальник
И мочалок Командир.

Все началось в ту минуту, когда проснувшийся поутру грязнуля открыл глаза: вещи, сколько их было в комнате, снялись с мест и понеслись. Грязнуля ничего не может понять спросонья:

Боже, боже,
Что случилось?
Отчего же
Все кругом
Завертелось,
Закружилось
И помчалось колесом?

Все объясняется появлением Мойдодыра, который хотя и выглядит очень злым и страшным, но укоряет

грязнулю совсем по-домашнему и даже немного озорно, похоже на то, как дразнятся мальчишки во дворе. Но затем, распаляясь все больше, он перешел от укоров к угрозам, а от угроз — к действию и двинул на грязнулю своих солдат — мочалки, щетки, мыло. Вот это уже по-настоящему страшно для грязнули, который потому и зовется грязнулей, что терпеть не может умываться...

Грязнуля пытается спастись бегством, но бешеная мочалка преследует его, не отставая ни на шаг. Казалось бы, спасения нет, как вдруг — «навстречу мой хороший, мой любимый Крокодил», он «мочалку, словно галку, словно галку, проглотил». И вот тут-то происходит самое замечательное: Крокодил, который только что спас грязнулю от напущенной на него Мойдодыром мочалки, чем еще раз подтвердил свою верность и преданность, «мой хороший, мой любимый» Крокодил, рыча и топоча ногами, потребовал от грязнули того же, чего требовал злой и страшный Мойдодыр:

Уходи-ка ты домой,
Говорит,
Да лицо свое умой,
Говорит...

В противном случае грязнулю ожидает та же кара, что постигла мочалку:

А не то как налечу,
Говорит,
Растопчу и проглочу,
Говорит.

«Мойдодыр» — вторая стихотворная сказка Чуковского, хронологически он идет сразу же за «Крокодилом». В первой сказке Чуковского с Крокодилом тоже происходили неожиданные трансформации — на наших глазах мирный отец семейства превращался в воинственного зверя, призывавшего напасть на Петроград. Это не вызывалось логикой развития сюжета, наоборот — таким несколько искусственным способом оживлялся затормозившийся было сюжет.

Не то в «Мойдодыре». Здесь две ипостаси Крокодила — добрая и злая — наталкивают героя и читателя на

значительное открытие: нужно отличать требовательность друзей от нападок недругов, не всякий причиняющий неприятность — враг, лекарство бывает горьким. Вот почему грязнулю заставляет умываться Крокодил, защитивший мальчугана от бешеной мочалки. Но, если уж и друзья хотят того же, значит, действительно

Надо, надо умываться
По утрам и вечерам!

Теперь понятно, что Мойдодыр вовсе не враг, а просто у него такой ворчливый, но добродушный характер и что он не нанес грязнуле поражение, а помог свершиться победе, которую маленький герой одержал над самим собой. Это для него, пожалуй, труднейшая из всех побед. Ее нельзя уравновесить таким-то и таким-то количеством шоколада, мармелада и винограда, и потому победитель получает награду совсем особого, не материального свойства — всеобщую любовь и уважение:

«Вот теперь тебя люблю я,
Вот теперь тебя хвалю я!
Наконец-то ты, грязнуля,
Мойдодыру угодил!»

Старик Мойдодыр обрадован и растроган. И, поскольку доставлять радость другим — самое высокое наслаждение, в конце сказки разливается традиционное веселье и звучит ликующий гимн: немного скучноватые и чопорные грамматика с арифметикой и те не устояли на месте, пустились в пляс. Даже когда речь идет о серьезном, в голосе сказочника слышится смешинка, потому что интонации сказок Чуковского с начала до конца определены «заговором» автора и читателя против пошлости и скуки.

И, когда из-под наслоений грязи явилась здоровая и симпатичная мордочка героя, оказалось, что сказке Чуковского совсем не противопоказана пугавшая сказочника «утилитарность». Правда, грязнуля становится чистюлей в результате таких удивительных приключений, что он и сам, кажется, не заметил, когда и как с ним произошло чудесное превращение. Ряд четко очерченных эпизодов, быстро переходящих один в другой, проносится перед глазами читателя, напоминая мелькание кад-

ров в кино. Своего «Мойдодыра» Чуковский снабдил подзаголовком «Кинематограф для детей» — и мог бы оспаривать у Уолта Диснея приоритет изобретения мультипликационных фильмов.

Детский поэт, писал Чуковский, «должен, так сказать, мыслить рисунками...» Это требование, которое автор в первую очередь адресует себе, есть перенесение в детскую сказку кинематографического принципа кадровки: «Если читатель перелистает, например, мои детские сказки, он увидит, что для «Тараканища» требуется 28 рисунков (по числу зрительных образов), для «Мойдодыра» — 23 и т. д.» [1].

Примечательно, что художники, иллюстрирующие «Мойдодыра» на протяжении вот уже сорока лет, для каждого очередного издания рисуют новейший Ленинград: обновляется и становится современным интерьер в квартире грязнули, по последней моде одевается Крокодил, изменяются улицы и форма постового милиционера на перекрестке, а грязнуля по-прежнему продолжает бежать от Мойдодыра, а затем в обратную сторону, все такой же маленький и такой же грязный. Рисунки переводят действие «Мойдодыра» в настоящее время, не греша против содержания сказки. Мы можем точно определить маршрут бегства грязнули от бешеной мочалки: «По Садовой, по Сенной» и дальше «к Таврическому саду». Но, закрепленная в пространстве, сказка не локализована во времени.

В «Мойдодыре» особенно наглядно видна условность сказок Чуковского. Это их свойство совершенно органично: чем строже выдержана условность, тем точнее и правдивей сказочная действительность, созданная Чуковским, а разрушение условности ведет к неточному и неправдивому изображению действительности жизненной. Разумеется, эта закономерность распространяется на ограниченную территорию сказочного мира — на сказки Чуковского, не противореча другим законодательствам и не отрицая существования других суверенных сказочных государств.

Обращение за помощью к рисункам при анализе сказок Чуковского целиком оправдано. Более того — нельзя

[1] К. Чуковский. От двух до пяти. М., Детгиз, 1957, стр. 329.

анализировать эти сказки, пренебрегая картинками к ним, потому что текст и картинки представляют в книжках Чуковского нерасторжимое целое. При всей невероятности происходящих событий в его сказках нет ничего такого, чего нельзя было бы нарисовать. Представьте себе на минуту «Мойдодыра» или «Доктора Айболита» без рисунков — да это все равно что в театре вместо зрительного зала устроить читальный зал, а вместо спектакля провести чтение пьесы. Ребенок хочет, чтобы было не только слышно, но и видно, вот как в двустишии из «Тараканища»:

Только и слышно, как зубы стучат,
Только и видно, как уши дрожат...

Чуковский никогда даже не пытается описать названный в сказке предмет. Описание непременно притянет эпитеты, которые, как установил Чуковский, чужды поэтике детского стиха. Значительно проще и действенней отождествить название предмета с его изображением. В поэтике сказок Чуковского картинка играет роль недостающего эпитета.

Передача картинке функций эпитета предельно обнажена в прозаической сказке «Цыпленок», где все, что сообщается о цыпленке и его цыплячьих похождениях, сопровождается ссылкой на картинку: «Жил на свете цыпленок. Он был маленький. Вот такой: ... Но он думал, что он очень большой, и важно задирал голову. Вот так: ... И была у него мама. Мама его очень любила. Мама была вот такая: ... Мама кормила его червяками. И были эти червяки вот такие...»

Четкая графичность Ре-Ми, нарядная, декоративная яркость В. Конашевича, любование животными у Е. Чарушина — это все разные возможности, таящиеся в сказках, часть веселого спектакля, называемого книгой Чуковского.

Разве не весело читать в «Мойдодыре» про самовар, который от грязнули «убежал, как от огня»? В неприметном, будто вскользь брошенном сравнении дано и общее бегство вещей, не желающих служить неряхе, и обиходная формула отвращения, и намек на то, что вода в самоваре от сильного огня в самом деле бежит, и комизм бегства самовара от огня, находящегося, как известно,

внутри самовара. На наших глазах произошло разрушение метафоры «убежал, как от огня», и это повело к обнажению всех ее скрытых — прямых и непрямых — значений.

Во взрослой речи выражение «задать головомойку» обозначает только нагоняй, встрепку, разнос, распекание, строжайший выговор. Для нас тут давно уже нет ни головы, ни ее мытья. Чуковский разрушает и эту метафору тем, что в «Мойдодыре» головомойку собираются задать умывальники, с головой окуная грязнулю в воду:

Умывальники влетят...
И тебе головомойку,
Неумытому, дадут...

Желая заявить о нашей самостоятельности, мы говорим: «Мы сами с усами». Человека зазнавшегося называем «важной птицей». О бездарности замечаем: «Звезд с неба не хватает». Но для нашего слуха здесь нет ни усов, ни птицы, ни звезд небесных, а есть только самостоятельность, зазнайство и бездарность. Мы настолько привыкли к метафорам нашей речи, что совершенно забыли о первоначальном конкретном значении этих словосочетаний.

Другое дело дети. Скажите четырехлетнему или пятилетнему, что оловянный солдатик стоит на часах — он поставит игрушку на верхнюю крышку часов. Пожалуйтесь, что у вас ужасно трещит голова, и он сразу поинтересуется: «А почему же не слышно треска?» Если плитка шоколада отложена на черный день, малыш так и станет ждать наступления дня, который будет черного цвета.

«Тут все дело в том, — пишет Чуковский в книге «От двух до пяти», — что мы, взрослые, если можно так выразиться, мыслим словами, словесными формулами, а маленькие дети — вещами, «предметами предметного мира». Их мысль на первых порах связана только с конкретными образами. Потому-то они так горячо возражают против наших аллегорий и метафор» [1].

Исследуя речь взрослых, Чуковский приходит к по-

---

[1] К. Чуковский. От двух до пяти. М., Детгиз, 1957, стр. 54.

добному же выводу: «Переносное употребление, предвосхищая буквальное, не обогащает речи, а только засоряет ее»[1]. Вот почему Чуковский систематически «разрушает» метафоры, прежде чем ввести их в текст своих сказок. В «Тараканище», например, читаем:

Не кричи и не рычи,
Мы и сами усачи,
Можем мы и сами
Шевелить усами.

В «Бибигоне» об индюке сказано, что он «важная птица — важнее всех кур, петухов и гусей». В этой же сказке с неба в прямом смысле срывают звезды:

...Звезды, точно виноград,
Такими гроздьями висят,
Что поневоле на ходу
Нет-нет, да и сорвешь звезду.

Для взрослого все это — чистый юмор. Для маленьких детей он доступен лишь в том случае, если они усвоили метафорическое значение этих выражений. Но, если повнимательнее приглядеться ко всем подобным случаям в сказках Чуковского, можно заметить, что метафора, возвращаясь к своему первоначальному «вещному» значению, не теряет метафорического, переносного смысла. Действительно, там, где Мойдодыр говорит о головомойке, есть не только мытье головы, но и угроза. Там, где самовар бежит от неряхи, как от огня, есть не только перекипание воды от слишком сильного нагревания, но и отвращение. Там, где индюк — «важная птица», есть не только самая главная птица на птичнике, но и просто важничанье и зазнайство. Когда Чуковский говорит про козлов («Тараканище»), что они «бородами дорогу метут», то надо представить сразу и козлов, метущих самую настоящую пыль на дороге, и метафорическую характеристику длиннобородости.

Во всех приведенных примерах контекст возвращает метафоре ее конкретное значение и сохраняет переносное. Значит, в тех случаях, когда маленький читатель не по-

---

[1] К. Чуковский. Живой как жизнь. М., «Молодая гвардия», 1962, стр. 151.

нимает переносного смысла метафоры, сказка подготовит его к пониманию. Услыхав метафору в другом контексте, маленький лингвист будет ассоциировать незнакомое значение со знакомым. Так осуществляется на деле один из основных принципов сказок Чуковского — принцип языкового воспитания[1].

В отличие от других сказок, где богато и разнообразно представлен животный мир, в «Мойдодыре» нет зверей, кроме Крокодила и двух его деток. Однако и в этой сказке незримо присутствует целый зоопарк. Дело, конечно, не в том, что полный угроз монолог Великого Умывальника упоминает о мышатах, котятах, утятах, жучках и паучках, а в том, что все вещи домашнего обихода воспринимаются, так сказать, в «животном аспекте»: «подушка, как лягушка, ускакала от меня», умывальники «залают и завоют», будто собаки. Крокодил глотает мочалку, «словно галку». Все предметы ведут себя в сказке не просто как живые, но именно как животные: они бегают, прыгают, скачут вприпрыжку, несутся кувырком, летают и т. д. Вот, например, мыло «вцепилось в волоса, и юлило, и мылило, и кусало, *как оса*». А мочалка «мчится и кусает, *как волчица*». Можно считать, что и «Мойдодыр» не составляет исключения в животном эпосе Чуковского.

Благодаря динамичности образов, стихотворному мастерству, игровым качествам, оригинальности, изяществу и целенаправленности всех художественных средств «Мойдодыра» за ним заслуженно укрепилась репутация одной из лучших сказок Чуковского. Особенно хотелось бы отметить, что прикладная «идея» сказки вытекает из существа образов и мораль дана как бы «без морали».

Сказка «Телефон» отличается от других сказок Чуковского тем, что в ней нет конфликтного сюжета, в ней ничего не происходит, кроме десятка забавных телефонных разговоров, и, казалось бы, сказка должна противо-

---

[1] В 1920 году Чуковский писал о стихах Владимира Маяковского: «Здесь... мы видим другой прием: конкретизацию всего отвлеченного. Пожар сердца из метафорического становится настоящим пожаром, таким, для которого существуют пожарные кишки и брандмейстеры. Иносказательно танцующие нервы становятся заправскими танцорами. Этот прием у Маяковского весьма любопытен...» («Ахматова и Маяковский». «Дом искусств», 1920, № 1).

стоять остальным, как разговоры противостоят действию. Может показаться, что сказка, составленная из самостоятельных фрагментов, лишенная сюжета и сквозного действия, ничем не соблазнит маленьких детей, а между тем успех «Телефона» у читателей ничуть не меньше успеха других сказок. Явление тем более загадочное, что автор, кажется, противоречит сам себе, нарушает установленные им самим нормы. В чем же разгадка?

Она в том общем, что́ связывает разрозненные телефонные разговоры вопреки отсутствию сюжета. Это — игра. Сказки Чуковского вообще вобрали многие черты детских игр, но «Телефон» — игра в чистом виде, вернее — отлично написанный литературный текст к игре в «испорченный телефон». Последовательность разговоров в сказке усваивается ребенком с трудом, но для игры годится любой их порядок. Лучше всего запоминается концовка (ставшая, между прочим, поговоркой взрослых), потому что в ней есть действие, есть работа, к тому же нелегкая:

Ох, нелегкая это работа —
Из болота тащить бегемота!

Игрового подтекста оказалось достаточно, чтобы связать сказку. Тут мы сталкиваемся со свойственным специально детской сказке пониманием действенности. «Игра, — писал А. С. Макаренко, — имеет важное значение в жизни ребенка, имеет то же значение, какое у взрослого имеет деятельность, работа, служба. Каков ребенок в игре, таков во многом он будет в работе, когда вырастет. Поэтому воспитание будущего деятеля происходит прежде всего в игре» [1].

Если игра имеет такое значение для развития маленьких детей, какое придает ей выдающийся советский педагог, то, очевидно, произведения детской литературы также нужно рассматривать с этой точки зрения. «Оценивая, например, книгу для малолетних детей, — напоминает Чуковский, — критики нередко забывают применить к этой книге критерий игры, а между тем большинство сохранившихся в народе детских песен не

---

[1] А. С. Макаренко. Соч. М., Изд. Академии педагогических наук, т. IV, стр. 373.

только возникли из игр, но и сами по себе суть и́гры: и́гры словами, игры ритмами, звуками» [1].

Игровое начало, даже не в таком широком смысле, как понимает его Чуковский в приведенных словах, свойственно всем без исключения его сказкам и стихам. Инициативному педагогу, работающему с дошкольниками, не трудно будет догадаться, как играть с детьми в доктора Айболита, как в Мойдодыра, а как в «Путаницу». Детская способность отождествлять себя с добрыми героями сказок приобретает в игре активный характер.

Сказка «Путаница» еще более выразительно, чем «Телефон», отличается от «Мойдодыра», «Федориного горя», «Айболита», «Тараканища», «Краденого солнца» и «Мухи-Цокотухи». В ней происходят как будто совсем непонятные вещи:

Свинки замяукали:
Мяу, мяу!
Кошечки захрюкали:
Хрю, хрю, хрю!
Уточки заквакали:
Ква, ква, ква!
Курочки закрякали:
Кря, кря, кря!
Воробышек прискакал
И коровой замычал:
Му-у-у!

Во всех волшебных сказках животные говорят человеческим голосом. Но воробышек, мычащий коровой, — где это видано, где это слыхано? Об этом же недоуменно спрашивают фольклорные песенки-небылички:

Где это видано,
Где это слыхано,
Чтоб курочка бычка родила,
Поросеночек яичко снес?.. [2]

Вопрос содержит в себе ответ: именно в народных

---

[1] К. Чуковский. От двух до пяти. М., Детгиз, 1957. стр. 305—306.

[2] О. И. Капица. Детский фольклор. Л., «Прибой», 1928, стр. 102.

небыличках и случаются подобные чудеса. От этого, однако, ничуть не становится понятней, каким образом фольклор, такой трезвый в суждениях, строгий в оценках, мудрый и точный, может культивировать песенки, где мир изображен заведомо неверно:

Ехала деревня мимо мужика,
Глядь — из-под собаки лают ворота;
Ворота-то пестры, собака-то нова.
Мужик схватил собаку
И давай бить палку...

«Не сажай дерево корнем кверху», «От худой курицы худые яйца», «От овцы волк не родится», «Острым топором камня не разрубишь», «Иглою шьют, чашею пьют, а плетью бьют», «Красны похороны слезами, а свадьба песнями», «Всякому овощу свое время», «Все идет своим чередом» — твердит и твердит фольклор, строго следуя за фактами, а потом вдруг пойдет и расскажет, словно здесь нет никакого противоречия, о дереве, растущем кверху корнем, о курице, родившей бычка, о поросенке, который несет яйца, о том, что

Жил-был Моторный на белом свету:
Пил-ел лапти, глотал башмаки,

о том, как разрубают горы мечом, и о дураке, плакавшем на свадьбе и танцевавшем на похоронах.

И не только русский, но и английский, и французский, и многие другие народы хранят в своей памяти подобные несуразицы, рассказывая их детям на протяжении долгого времени, возможно — столетий.

Перевертыши, как правило, оперируют общеизвестными бытовыми фактами. Те истины, на которые покушается перевертыш, всегда лежат на поверхности и не требуют для их познания никаких специальных исследований. Вода тушит огонь, рыбы плавают, птицы летают, корова дает молоко, курица несет яйца, лошадь тащит телегу, у кошки родятся котята, а у свиньи — поросята — таков примерно уровень явлений, разрушаемых перевертышами. Нетрудно заметить, что все это — привычные общие места, и перевертыш, таким образом,

содержит в себе внутренний протест против банальности. Наши взрослые речения «Волга впадает в Каспийское море» и «Лошади едят овес и сено» — образчик истин, которые вполне созрели, чтобы быть «перевернутыми». Но эти мы никогда не «перевернем», потому что и в таком виде они прекрасно достигают той же цели, что и перевертыши: возражают против пошлости общих мест.

Некогда Чуковский-критик писал об Оскаре Уайльде: «...Взял старую, банальную тему и вывернул ее наизнанку, как мы выворачиваем перчатку или чулок, перелицовал ее, — и следует тут же отметить, что это у него положительно страсть: выворачивать наизнанку все, что ни подвернется ему под перо... Все навыворот, все наоборот в этом перевернутом мире (Уайльда. — *М. П.*), и вы только вчитайтесь внимательно в такие его изречения: «Душа родится дряхлой, но становится все моложе», «Ненужные вещи в наш век единственно нам нужны», «Ничего не делать — очень тяжелый труд...»[1]

По этому поводу М. Горький заметил К. Чуковскому: «...Вы неоспоримо правы, когда говорите, что парадоксы Уайльда — общие места навыворот», но — не допускаете ли Вы за этим стремлением вывернуть наизнанку все «общие места» более или менее сознательного желания насолить мистрис Гренди и пошатнуть английский пуританизм?»[2]

Кому хотят «насолить» фольклорные перевертыши — понятно; что хотел «пошатнуть» своими перевертышами Чуковский — ясно; но почему они так нравятся детям?

Ребенок растет очень быстро. Для здорового развития психики ему необходимо ощущение собственного роста. И тогда ребенок переходит на «самообслуживание оптимизмом»: при помощи перевертыша он обеспечивает себе это ощущение. Выворачивая наизнанку то, что еще вчера было ошеломляющим открытием, он как бы заявляет нам, что вчерашние открытия сегодня для

---

[1] К. Чуковский. Лица и маски. СПб., «Шиповник», стр. 20—21.

[2] К. Чуковский. Из воспоминаний. М., «Советский писатель», 1959, стр. 214. Мистрис Гренди — собирательный образ английской ханжи.

него уже не более чем общее место — настолько-де он вырос.

Мудрый педагог — народ — сочинил для детей десятки стихов и песенок, в которых все происходит «не так», отлично понимая, что можно утверждать, вопреки очевидности, будто свинья лает, а собака хрюкает, и тем самым закрепить в сознании истинное положение, при котором все происходит как раз наоборот. Утверждения, будто бы курочка бычка родила, а поросенок снес яйцо, настолько противоречат уже известным ребенку фактам, что свое понимание вздорности этого ребенок воспринимает как победу над всяким вздором, чепухой, небывальщиной. Подобно любой другой, эта победа делает ребенка счастливым. Мнимое отрицание реальности становится игровой формой ее познания и окончательного утверждения.

Чуковский перенес эту форму в литературную сказку и впервые стал употреблять для ее обозначения термин «перевертыш», ныне принятый всеми литературоведами. Перевертыши есть во многих его сказках, а «Путаница» посвящена перевертышам целиком:

Рыбы по полю гуляют,
Жабы по небу летают,
Мыши кошку изловили,
В мышеловку посадили.

Здесь каждое слово «не так», и ребенок понимает, что здесь все «не так», радуется своему пониманию, и эта радость для него — радость победы «так» над «не так». Значит, перевертыш наравне с сюжетной героической сказкой осуществляет победу добра над злом (над «не так») и дает ребенку ощущение счастья, которое, по убеждению малыша, есть норма бытия. Поэтому традиционной для сказки Чуковского радостью в «Путанице» отмечается победа над путаницей, победа малыша Давида над сложностью отношений (даже простых) в гигантском мире.

В немецком фольклоре есть стихотворение, где происходят столь же невероятные вещи: мышь ловит кошку, из пирога добывают муку, в лодке плывут по суше, курят, предварительно спрятав трубку в карман, и,

выпачкавшись в бане, отмываются в грязной луже. Но замечательнее всего конец этого стихотворения: когда герой скончался,

> Ему могилу принесли,
> Он встал живой из-под земли,
> Отпел отца святого
> И в пляс пустился снова![1]

Жизнеутверждающая сущность перевертыша выступает здесь со всей очевидностью. Бесшабашному оптимизму стихотворения как нельзя лучше соответствует оптимистическая по существу форма перевертыша.

Ненавистники сказки чистосердечно и невежественно полагали, что перевертыши ничего не могут дать ребенку, кроме перевернутого, ложного представления о мире. Так, наверно, было бы на самом деле, если бы перевертыши вдруг оказались единственным средством познания мира. К счастью, перевертыши существуют во взаимосвязи со всей системой детского чтения и — главное! — наряду с непосредственным познанием, укрепляя в ребенке материалистическое мировосприятие.

Педологи рассматривали перевертыши изолированно от многочисленных и разнообразных средств познания. Поэтому перевертыши приводили их в ужас, и педологи предостерегали от трагических последствий, к которым якобы поведет чтение перевертышей детьми:

> Кому велено чирикать —
> Не мурлыкайте!
> Кому велено мурлыкать —
> Не чирикайте!
> Не бывать вороне коровою,
> Не летать лягушатам под облаком!

В сказке «Путаница» этими словами заяц — животное косоглазое, длинноухое и трусливое — «зверюшек неразумных уговаривал». Но, словно дети, у которых отбирают полюбившуюся игрушку,

---

[1] Немецкие баллады. Перевод Л. Гинзбурга. М., Гослитиздат, 1959.

. . . веселые зверята —
Поросята, медвежата —
Пуще прежнего шалят,
Зайца слушать не хотят.

Вот именно — шалят, потому что перевертыш — это шалость ума, вольность воображения, веселая игра, с помощью которой можно отпраздновать овладение новой ступенькой познания.

Чтобы помочь малышу, Чуковский с большим тактом вводит в свои перевертыши правильную характеристику вещей и явлений, незаметно подсказывая, что́ «так», а что́ «не так»:

Замяукали котята:
«Надоело нам мяукать!
Мы хотим, *как поросята,*
Хрюкать!»

«Не так» в перевертышах существует только в связи с уже познанным «так». Все эти небылички, нескладухи, небыли в сознании народа противопоставлены былям, былинам, бывальщинам. Крыловская Синица, например, грозилась море сжечь. Безнадежность ее попытки вошла в пословицу. Благодаря этому лисички в сказке Чуковского получили возможность просто взять спички, пойти к синему морю и без лишних разговоров зажечь его.

Это противопоставление откровенно обнажено в сказке-рассказе «Так и не так», где перевертыш осуществлен графически, а противопоставление подчеркнуто названием. Сказка использует тот же прием ссылки на картинку, что и сказка «Цыпленок»: Мура просит Митю нарисовать кошку и мышку — Митя изобразил кошку в лапах у мышки, но по требованию Муры изготовил другой, правильный рисунок. Мура просит нарисовать домик и лодку — лодка под парусом появилась на вершине холма, а домик закачался на волнах. Мура указывает Мите и эту его ошибку, и он снова рисует правильную картинку. Потом Митя рисует девочку, уснувшую под кроватью, девочкины туфельки, поставленные на подушку, летящего над городом мотоциклиста, самолет посреди улицы и человека, запряженного в телегу, на которой восседает лошадь.

И каждый раз приводятся два рисунка — правильный и неправильный, потому что каждый раз Мура делает Мите замечание, из которого ясно, что ей-то хорошо известно: самолет летает в небе, а мотоцикл едет по улице; лошадь запряжена в телегу, а человек сидит в телеге; сама она, Мура, ложится спать в постель, а туфельки ставит на пол у кровати. Митя (конечно, испытывающий Муру) сокрушенно восклицает: «Какой я рассеянный! Рассеянный с Бассейной!» — проявляя этим восклицанием изрядное критическое чутье, потому что «Рассеянный» Маршака есть не что иное, как перевертыш, введённый в сюжет и мотивированный рассеянностью героя:

Вместо шапки на ходу
Он надел сковороду.
Вместо валенок перчатки
Натянул себе на пятки.

Не одни только перевертыши перенес Чуковский из устного народного творчества в литературную сказку. Его сказки буквально пропитаны детским фольклором. Сейчас уже бывает трудно сказать, то ли это Чуковский цитирует детский фольклор, то ли дети цитируют Чуковского:

Рано-рано
Два барана
Застучали в ворота:
Тра-та-та и тра-та-та!

Или:

— Откуда?
— От верблюда.
— Что вам надо?
— Шоколада.

Многие места живут самостоятельной жизнью в качестве считалок, дразнилок, скороговорок. Грязнулю, к примеру, надо дразнить так:

У тебя на шее вакса,
У тебя под носом клякса,
У тебя такие руки,
Что сбежали даже брюки...

А обжору так:

Робин Бобин Барабек
Скушал сорок человек,
И корову, и быка,
И кривого мясника...

Гибкость языка проверяется умением быстро произнести такие строчки:

Выходила к ним горилла,
Им горилла говорила,
Говорила им горилла,
Приговаривала...

Таковы некоторые черты созданного Чуковским своеобразного сказочного мира, живущего особой сказочной жизнью по собственным сказочным законам. Некоторые критики требовали, чтобы в своих сказках Чуковский отразил советскую действительность. Верная сама по себе, рекомендация критики в данном случае была основана на непонимании специфических особенностей сказочного метода Чуковского. Сказки Чуковского отражают действительность в обобщенной и отвлеченно-условной форме. Форма и содержание его сказок составляют органическое единство: причудливому сказочному содержанию у Чуковского отвечают столь же причудливые сказочные средства. Нарисовать советскую действительность такими средствами значило бы создать пародию на нее (дальше мы будем говорить об этом в связи со сказкой «Одолеем Бармалея»). Вот почему, когда Чуковский попытался изобразить жизнь детей школьного возраста до революции и в наши дни, то изображение это в обоих случаях приняло форму *повести*.



Из всех детских черт Чуковский охотней всего говорит о подвижности ребенка, о его детской активности. Любимые игры ребенка — подвижные; в движении,

играя, он познает окружающий мир; скача и прыгая, он сочиняет свои скачущие и прыгающие песенки; такие же песенки и стишки он предпочитает в качестве читателя.

Чуковский приспособил свои сказки для удовлетворения законного требования маленького человека, ненавидящего неподвижность.

Но вот перед нами повесть о детях, которые не могут порадоваться самой простой и самой необходимой ребенку радостью: они лишены возможности двигаться. Они не просто дети, они — костнотуберкулезные больные. Их единственная надежда на исцеление — в неподвижности. Не день, не два, а месяцы и годы должны они лежать на своих койках в одном и том же положении, чтобы когда-нибудь подняться здоровыми.

В такую книгу хочется войти на цыпочках, чтобы не обеспокоить больных, нахмурив лоб и насупив брови, чтобы не оскорбить детей своей слишком здоровой и жизнерадостной внешностью. Приготавливаешься быть беспомощным свидетелем самых несправедливых мучений на свете — детских, потому что о чем еще, как не о мучениях, можно писать, если взялся рассказывать о детском костнотуберкулезном санатории?

И вдруг раздается сумасшедший хохот. Несколько десятков детишек гогочут, ржут, заливаются от хохота — их распирает безграничное счастье. Да что здесь происходит? Мы, кажется, не туда попали? Туда, туда, хотя на обложке книги стоит совсем не больничное слово «Солнечная».

Изучая этот психологический феномен, Чуковский обнаружил свойственную всем детям веру в то, «что жизнь создана только для радости, для беспредельного счастья, и эта вера — одно из важнейших условий их нормального психического роста. Гигантская работа ребенка по овладению духовным наследием взрослых осуществляется только тогда, если он непоколебимо доволен всем окружающим миром. Отсюда — борьба за счастье, которую ребенок ведет даже в самые тяжелые периоды своего бытия. Пойдите хотя бы в костнотуберкулезный санаторий, где малые дети, привязанные целыми годами к кровати, вырабатывают в себе, наперекор своей томительной жизни, столько благодатной веселости, что даже

многолетние боли не причиняют им травмы, какую причинили бы взрослым» [1].

Эти строчки из книги «От двух до пяти» — очевидная ссылка на «Солнечную». Стремление к счастью — общечеловеческая черта, но быть счастливыми наперекор несчастью умеют, кажется, одни лишь дети. Чуковский имел возможность убедиться в этом, наблюдая сотни детей и особенно тех, которых описал в «Солнечной» — пациентов детского костнотуберкулезного санатория. Но только ли в странности детской психологии тут дело?

Сережа, один из героев «Солнечной», «был уверен, что в том санатории, в который его привели, целый день стоит стон и плач прикованных к постели ребят.

И вот оказывается, что здесь не только не вопят и не стонут, но вообще не говорят о болезнях: играют с утра до ночи, работают, учатся, совсем как здоровые дети. Озорничают, пожалуй, даже почище здоровых. И так много и громко хохочут, что им то и дело кричат, чтобы они перестали бузить.

И странное дело: те боли, которые казались Сереже невыносимо мучительными, когда он лежал один, здесь, в компании с товарищами, не вызывали ни стонов, ни слез».

Значит, дело еще и в коллективе, или, как назвал его для себя удивленный Сережа, недавно привезенный на Черноморское побережье из Москвы, в «компании». Как и в любом другом коллективе, здесь есть свои активисты, свои «трудные» личности, свои победы и поражения. Это обычный детский коллектив, и даже в рядах коек, расставленных в правильном порядке, Чуковский видит не строгую геометрию, а «веселую толпу ребятишек, которые хоть и лежали в кроватях, но неслись куда-то на всех парусах».

Коллектив неподвижных детей, как это ни парадоксально, живет напряженной, активной жизнью и выполняет свое главное назначение — воспитывает своих членов. Много времени пройдет, пока подобранный в какой-то ночлежке беспризорный подросток Буба позволит

---

[1] К. Чуковский. От двух до пяти. М., Детгиз, 1957, стр. 130—131.

лечить себя. Много сил употребит коллектив, пока капризный и взбалмошный Буба станет работать вместе с другими. И вот он, лежа в постели, красит ведра и жадно вдыхает веселый запах свежей масляной краски. Но вдруг все победы коллектива идут прахом: Буба ожесточенно рвет буквы, которые ему поручили наклеить на картон так, чтобы получились слова первомайского лозунга. Оказывается, шестнадцатилетний Буба неграмотен и поручение клеить буквы воспринял как умышленное оскорбление. Словно по сигналу, вся Солнечная начинает «бузить».

Значит, одной силы детского коллектива недостаточно, чтобы обеспечить каждому ребенку радостное мировосприятие. Значит, должна быть какая-то другая сила, способная справиться с этой задачей.

Она, эта сила, приходит к детям вместе с Израиль Мойсеичем, слабым и хилым молодым человеком, который, бывало, «войдет незаметно, как будто украдкой, присядет на тумбочку возле чьей-нибудь койки и начинает своим тихим голосом вяло и неторопливо рассказывать, что творится сейчас на советской земле...»

И понемногу в его рассказе растворяется костнотуберкулезный санаторий с его больными детишками и возникает огромная страна, где идет огромная стройка. Тысячи людей взмахивают топорами, тысячи людей вонзают лопаты, вздымаются к небу подъемные краны, вгрызаются в промерзлый песок экскаваторы, сходят с конвейеров станки и автомобили, и вот уже склонились люди над этими станками, и вот уже мчат по дорогам эти автомашины, и возникают дома, фабрики, заводы, Днепрогэсы, и все это вместе называется: пятилетка. И не было среди больных детей такого, кто бы, слушая Израиля Мойсеича, «не рвался бы и сам в эту стройку, не хотел бы внести в нее ну хоть кирпичик, хоть винтик, чтобы поскорее, не послезавтра, а завтра, назло кровососам буржуям, наступило всесветное счастье».

А для того чтобы скорее стать в ряды строителей пятилетки — борцов за всесветное счастье, нужно побыстрей избавиться от своих недугов и научиться работать. И вот уже началось в Солнечной соревнование за лучшую учебу и поведение, и вот уже маленький сосед

по койке учит большого Бубу грамоте, и Солнечную просто не узнать. Желание почувствовать себя членами великого коллектива работников пятилетки становится могущественной дисциплинирующей и воспитывающей силой для больных мальчиков и девочек, составляющих коллектив Солнечной. «Вы не только учите, вы лечите их пятилеткой», — сказал как-то доктор Израилю Мойсеичу.

Энтузиазм, вызванный рассказами Израиля Мойсеича, поражает случайно забредших в санаторий иностранцев. «Когда они шли сюда, они, должно быть, приготовились к очень плачевному зрелищу, потому что походка у них похоронная, а на лицах благопристойная грусть.

Но вскоре брови у них поднимаются и глаза круглятся удивлением:

— Неужели эти дети больные?»

Таким образом, если детям, прикованным к больничным койкам, их положение не мешает воспринимать жизнь как счастье, то этому причиной, во-первых, свойственное их возрасту «самообслуживание оптимизмом», во-вторых, воздействие коллектива и, в-третьих, коммунистическое воспитание — воспитание пятилеткой. На этих трех основах стоит «Солнечная» Чуковского — и трагическая тема костнотуберкулезного санатория перерастает в жизнерадостное, солнечное повествование.

Каждая из этих трех основ жизнерадостности книги вызывает, по замыслу Чуковского, удивление у тех, кто более других может в данном случае удивляться благодаря тому, что смотрит со стороны: свойствам детской психологии удивляется взрослый читатель; почти магическому влиянию коллектива — новоприбывший больной, еще не почувствовавший себя его членом; могущественному воздействию коммунистического воспитания — туристы из капиталистической заграницы. Если бы книжка писалась для взрослых, вместо удивляющегося читателя в повести появился бы взрослый герой, глазами которого была бы увидена необычность детской психологии. Но книга предназначена для детей — и этот удивляющийся герой остался за ее пределами. Тема новоприбывшего Сережи повисает в воздухе, а потом постепенно сходит на нет по мере того как пропадает необходимость в Се-

режином взгляде на коллектив со стороны; вопреки ожиданию, Сережа не становится главным героем повести, даже больше — относительно него в книге вообще ничего не происходит. Иностранцы появляются в повести как вставной эпизод, цель которого — осуществить взгляд со стороны, показать странность происходящего, осуществить «остранение», как назвал этот прием В. Шкловский.

Любопытно, что и здесь, в прозаической книжке, Чуковский подчеркивает физическую малость и слабость Израиля Мойсеича, побеждающего врага Солнечной — недисциплинированность коллектива и обострение болезни, которое вызывается детской недисциплинированностью.

Его рассказы о пятилетке безыскусны, голос его слаб, и если все же его слова производят на Солнечную такое впечатление, то этому причиной их связь с жизнью, с личным примером рассказчика.

Ведь прежде чем прийти к детям с рассказами о пятилетке, узкогрудый и хилый Израиль Мойсеич «проработал всю зиму в бригаде комсомольцев-бетонщиков на постройке Волгоградского тракторного (под снежными бурями, на жесточайшем морозе) и добился там невиданных темпов...»

Какой беспомощной и жалкой кажется рядом с комсомольцем Израилем Мойсеичем штатная воспитательница, которая говорит о той же пятилетке с невыразимой скукой, все время поглядывая на часы! Даже слова «штурм» и «энтузиазм» она произносила как бы зевая.

Комсомолец — агитатор и воспитатель — измеряет свое время не минутами, оставшимися до конца рабочего дня, а годами полезного труда, которые предстоят детям в будущем.

Из многочисленных взрослых в Солнечной трое завоевали симпатию автора и его маленьких героев: один лечит детей, другой развлекает их, третьему удается более активно, чем доктору Барабан Барабанычу и инструктору Адаму Адамычу, выступить в роли педагога, но этот третий — не педагог. Простой комсомолец, труженик пятилетки, он приобщает детей к шумящей за воротами санатория большой жизни, и вот ее-то и следовало бы

признать тем педагогом, который воспитывает пациентов Солнечной.

Чуковский в «Солнечной» несколько раз повторяет, что он пишет не выдуманную, а подлинную историю. Это замечание можно было бы принять за обычный авторский прием, но на этот раз оно не имеет цели уверить читателя в достоверности выдуманной истории, так как, по-видимому, элемент вымысла в «Солнечной» очень мал, а отношение вымысла к подлинному материалу таково, что «Солнечную» вернее было бы считать художественным очерком.

Живая детская речь звучит на каждой странице «Солнечной»: вот дети перекрестили доктора Демьяна Емельяновича в Барабан Барабаныча — доктор и впрямь такой толстый и круглый, как барабан; Адама Адамыча, который имел привычку повторять утвердительно «так-так-так-так», они прозвали пулеметом; свиноводческая ферма в совхозе превратилась у них в неслыханный город Свингород, или, еще лучше, в Свинск. Десятки других наблюдений над детской речью, мышлением и поведением собраны в книжке, вернее — вся она целиком представляет наблюдение над детьми, произведенное точным и любящим глазом, причем с особенным удовольствием автор отмечает черты нового, советского детства.

Выступая на Первом Всесоюзном съезде советских писателей, Чуковский так определил то новое, что появилось в детской литературе и в его творчестве детского писателя после Октября:

«Главное же — в том, что у нас есть животворная сила, которой нет ни у кого из наших европейских коллег. Эта сила — в том, что бесконечное количество нитей идет к нам от наших читателей, от всех пионерлагерей, от всех детских домов культуры и школ. Мы постоянно пребываем в атмосфере детского доверия, детской нежности, детской ревнивой, требовательной и напряженной любви. Это внушает нам особую щепетильность по отношению к своему ремеслу» [1].

Действительно, «Крокодил» (единственная дореволю-

---

[1] Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., Гослитиздат, 1934, стр. 181—182.

ционная сказка Чуковского) был начат Чуковским для собственных детей, а все остальные его сказки написаны во взаимодействии с большими детскими коллективами: «Тараканище», «Муха-Цокотуха», «Мойдодыр» были написаны для ребятишек из Петроградского детского дома им. Н. К. Крупской (на Лахте), «Солнечная» — для костнотуберкулезных больных из детского санатория в Алупке, «Бибигон» был рассказан детворе в Баковском санатории, «Одолеем Бармалея» — результат контакта с дошкольниками ташкентских детдомов.

До революции сочинять сказки для детей считалось чем-то очень зазорным. Знакомые уговаривали Чуковского бросить «эти сказки» и заняться «серьезным делом». «Это твой папа сочиняет крокодильчиков?» — спросили у его сына в школе, и сыну было стыдно сознаться, что его отец занимается таким малопочтенным трудом.

А теперь детский писатель попал в обстановку самого трогательного внимания и заботы, его труд стал считаться делом государственной важности, за его творчеством следили тысячи пристрастных и сочувствующих глаз.

Неузнаваемо изменился Петроград, в который когда-то прилетал Крокодил. Из скучного города, где «не было ни пионеров, ни октябрят, ни автобусов, ни красных флагов, ни Первого мая, ни Театра юного зрителя, ни пионерского дворца, ни эскимо, ни кино», он превратился

В свой любимый,
Свой родимый,
Свой чудесный Ленинград!

(*«Бармалей»*)

Совсем иначе складывалось детство сверстников автора. Об этом Чуковский рассказал в другой повести — «Гимназия», потому что его сказки не могли отразить реальную действительность, все равно какую — новую или прежнюю. Почти одновременно с «Гимназией» Чуковский снова вернулся к своему любимому образу доктора Айболита, исцелителя страждущих (Барабан Барабаныч из «Солнечной» — его коллега и едва ли не родственник), и пересказал прозой сказку англичанина Гью

Лофтинга о добром докторе. Вообще в творчестве Чуковского для детей тридцатые годы — период прозы. Две повести — «Солнечная» и «Гимназия», — множество пересказов и обработок, в том числе знаменитый «Барон Мюнхаузен» (по Распэ) и «Доктор Айболит» (по Гью Лофтингу), новые издания «От двух до пяти», переводы — такова литературная продукция Чуковского за «прозаическое» десятилетие.

После долгого перерыва он снова берется за перо критика детской литературы. Его статьи «Хорошая, яркая детская книга будет создана», «Дела детские», «Поставщики литературных сухарей», «Дайте детям книгу», «Миражи тиражей», «Детский сахарин», «Опять о Мюнхаузене», «Пора бы поумнеть», «О детской книжке», «Наркомпрос и дети», «Заметки читателя», «Патриоты школы» и другие печатались в «Правде», «Известиях», «Литературной газете», «Учительской газете», «Рабочей Москве» и журналах.

Дореволюционные статьи Чуковского о детской литературе были сплошным «да сгинет!». Нынешние, даже самые острокритические статьи проникнуты пафосом утверждения: «Да живет!» Пусть живет и расцветает советская литература для детей, пусть растут ее идейность и мастерство, пусть появляются в ней новые таланты и талантливые произведения, пусть год от году увеличиваются ее тиражи, пусть художники создают великолепные рисунки, — и пусть она будет нетерпима к халтуре, штампу, бездейственности.

Сборник лирических стихов русских поэтов от Державина до Блока и Маяковского, составленный Чуковским для юношества, не был его единственной встречей с поэзией в «прозаическое» десятилетие его творчества. Чуковский продолжал переводить издавна полюбившиеся ему английские народные стихи и песенки — чуждые дидактики, игровые, забавные создания английского юмора.

И все же несколько переводов из английской народной поэзии для детей — это исключение, о котором принято говорить: тридцатые годы были в творчестве Чуковского периодом прозы, а не стихов.

В 1936 году он обратился к М. Горькому с письмом. «Дело шло об одной моей книге, которую я сочинил еще

в двадцатых годах, — вспоминает Чуковский. — Книга так и не увидела света — фантастическая повесть о том, как люди в СССР научились управлять погодой. Книга оказалась неудачной. По прошествии многих лет я затеял написать ее по-новому. Но как? В каком стиле? Для какого читателя? Прозой или стихами?»[1]

Чуковский решил — стихами, но написанная на эту тему поэма «Госпогода» тоже не была опубликована. Таким образом, одна и та же тема решалась дважды: прозой в десятилетие стихотворных сказок и стихами в десятилетие прозы, и оба решения не удовлетворяли взыскательного художника.

С первого дня войны Чуковский начал работать в иностранном отделе Совинформбюро. В зарубежной (главным образом американской) прессе стали появляться его статьи и очерки — «Плечом к плечу», «Старинная дружба», «Книги и бомбы», «Дети великой эпохи», «Русско-американские связи», «Госпиталь прифронтовой полосы». Чуковский рассказывал англичанам и американцам о мужестве советского народа, напрягающего все силы для того, чтобы задержать и отбросить фашистских захватчиков, о зверствах оккупантов, о бомбах, рвущихся в стенах библиотек, о массовом героизме советских людей и о детях, которым выпало на долю жить во время самой страшной войны, какую только знало человечество.

В результате военных действий множество детей осталось без родных, без крова, без пищи. В это трудное время Советская страна взяла заботу о детях на себя. Вместе с Екатериной Павловной Пешковой и целой группой московских и узбекских общественных деятелей Чуковский принимал участие в создании в Ташкенте комиссии помощи эвакуированным детям, которая развернула свою работу, обеспечивая малышей всем необходимым и разыскивая их родных. Всю свою литературную деятельность Чуковский поставил на службу задачам комиссии.

В книжке «Дети и война», которая почти одновременно вышла на русском и узбекском языках в Ташкенте и на английском — в США, Чуковский рассказал о детях

[1] К. Чуковский. Из воспоминаний. М., «Советский писатель», 1958, стр. 199.

прифронтовой полосы, потерявших родителей и вновь нашедших их благодаря заботам комиссии. Не менее интересным был рассказ о детях тыла.

Казалось бы, в связи с трудностями, уходом учителей на фронт, отдачей школ под госпитали, должна была ослабнуть дисциплина и упасть успеваемость школьников. Но ничего подобного не произошло, напротив — дети стали учиться старательней, установили самоконтроль. «Чем объяснить этот парадокс педагогики? — спрашивал Чуковский в книжке «Дети и война». — Может быть, это объясняется тем, что всюду, во всех городах и поселках, дети видят, как напряженно и страстно работают взрослые...

Весьма вероятно, что этот энтузиазм не мог не заразить детей, ибо едва ли возможно ребенку быть лодырем там, где его близкие — герои труда.

Кроме того, школьники в огромном своем большинстве очень хорошо понимают, что дочери и сыновья тех отцов, которые жертвуют жизнью на фронте, не имеют права на безделье» [1].

Нет ничего удивительного, что у писателя возникло желание не только взрослым рассказать о детях в условиях войны, но и самим детям поведать о войне. Чуковский решил изобразить события Отечественной войны и выразить свою веру в скорую и полную победу советского народа, прибегнув к обычной своей сказочной манере. На этом пути его подстерегала горькая, но совершенно закономерная неудача.

Еще в конце двадцатых — начале тридцатых годов Чуковский почувствовал, что возможности созданного им типа детской сказки-поэмы не безграничны. «Я переживаю в настоящее время некоторый литературный кризис, — писал он. — Дело в том, что та форма песенной лирической поэмы, которую я ввел в детскую литературу, сочинив «Крокодила», та форма, которая дала мне возможность написать целый ряд поэм, начиная «Мойдодыром» и кончая «Бармалеем», теперь уже не удовлетворяет меня. Нужно найти новые формы. Какие — еще не знаю».

---

[1] К. Чуковский. Дети и война. Ташкент. Госиздат УзССР. 1942, стр. 18.

Десятилетие прозы было временем поисков, раздумий, внутреннего созревания новых форм. Война потребовала от писателя готовой литературной продукции сейчас же, немедленно, без оттяжек и проволочек. И то ли Чуковский, остро ощущая свой моральный долг перед читателем, временно снял вопрос о поисках, то ли ему показалось, что он и впрямь нашел искомую форму, но только новая его сказка получилась аллегорическим изображением войны советского народа против фашистских захватчиков в виде борьбы между двумя группами зверей.

На самом деле сказка-аллегория была не развитием прежней сказочной формы Чуковского, а ее полным разрушением. Аллегорическое изображение событий всегда было чуждо сказкам Чуковского, они вообще изображали не конкретные события, а определенные отношения. Поэтому любая из его прежних сказок, где есть борьба добра против зла, могла бы с таким же, если не с бо́льшим, чем «Одолеем Бармалея», правом называться «военной сказкой» и претендовать на отображение характера (но не событий!) Отечественной войны.

Было очень весело узнавать в «Айболите», «Мойдодыре», «Федорином горе», «Мухе-Цокотухе», «Краденом солнце», «Тараканище» в характерах животных — человеческие характеры, в отношениях между животными — человеческие отношения, но никогда происходящие в сказках события не отождествлялись с историческими. В военной сказке «Одолеем Бармалея» без всякого труда узнаются события Отечественной войны: вероломное нападение фашистов на нашу страну, трудности первого периода войны, освобождение сел и городов, героические подвиги советских бойцов. Все это, отнесенное за счет воюющих зверей, помимо воли автора, обращалось против тех людей, которых он хотел прославить. А когда Айболит думает о своих любимых зверях как «о великих бойцах, о их благородных и смелых сердцах, погибших за вольную родину», то такое смешение понятий производит, опять-таки помимо воли автора, очень тягостное впечатление.

Выше говорилось о том, что в большинстве сказок Чуковского слабый борется с сильным и побеждает его. Подобная ситуация, наполненная конкретным историче-

ским содержанием, продиктовала автору разделение животных на два лагеря, в результате чего во враждебный лагерь попали те из них, которые благодаря своей силе неизменно пользуются симпатией фольклора, а сторонниками доброго Айболита оказались почти исключительно звери и птицы, за которыми укрепилась репутация слабосильных, немощных, беззащитных.

В период борьбы советского народа с гитлеровским фашизмом, борьбы не на жизнь, а на смерть, это прозвучало фальшиво.

Начав однажды проводить аналогию между реальной борьбой и войной зверей, автор должен был бы вести ее последовательно, тщательно проверяя каждый образ с точки зрения двух контекстов — контекста сказки и контекста реальной жизни, считаясь с существующей в фольклоре традицией разделения зверей на добрых и злых. Каждое нарушение этой последовательности воспринимается читателем как огорчительное противоречие.

«Я понял свою ошибку: в ту многотрудную, величавую эпоху выступать с веселыми стишками, изображающими войну как сражение между зверьми и зверушками, было бестактно и против воли автора могло прозвучать как пародия», — писал Чуковский, имея в виду, что внутренняя противоречивость сказки могла превратить ее в пародию на действительность.

Только одна — последняя — главка «военной сказки» органична для Чуковского: она свободна от всяких аллегорий, в ней просто по-сказочному, по-чуковски

...вороны над полями
Вдруг запели соловьями.
И ручьи из-под земли
Сладким медом потекли.
Куры стали павами,
Лысые — кудрявыми.

Чудеса в этой главе настолько в духе сказок Чуковского, что их так и тянет назвать обычными чудесами. Из всего объемистого «Одолеем Бармалея» автор сохранил в виде отдельного стихотворения только эту главку, вы-

черкнув из нее все, что напоминало о неудаче «военной сказки».

Борис Полевой в своем содокладе о детской литературе на Втором Всесоюзном съезде советских писателей говорил, что критики справедливо отметили неудачность этой сказки, «но, — добавил он, — вместо того чтобы терпеливо разъяснить старому, почтенному поэту, имеющему большие заслуги перед литературой, порочность этой вещи, критики так огрели его по темени, что он вообще перестал писать для детей» [1].

К счастью, преувеличением оказалась не одна только сила критического удара, нанесенного в то время Чуковскому, но и оценка этого удара в содокладе Б. Полевого. Вскоре Чуковский написал сказку «Бибигон», которая свидетельствовала о продолжающихся поисках новых возможностей, новых путей и средств.

...Неизвестно откуда взявшийся, как бы с луны свалившийся лилипут совершает в этой сказке чудеса героизма, сражается с волшебником Брундуляком и драконом Караккаконом, защищает утенка Матюшу и спасает свою нежно любимую сестру Цинцинеллу. Бибигон и впрямь свалился с луны в подмосковное село Переделкино, на дачу автора сказки, где попал под опеку двух девочек — Таты и Лены, внучек старого писателя.

Бибигон не уступит в храбрости ни одному из маленьких героев сказок Чуковского. Он так и сыплет воинственными афоризмами, которые с удовольствием повторит в игре любой мальчонка. Но не подумайте, ради бога, что Бибигон только на словах такой храбрец. Вот посмотрите, как он ведет себя перед лицом ужасной опасности:

И вдруг перед ним — его бешеный враг,
Огромный и грозный индюк Брундуляк...
И всем показалось,
Что в эту минуту
Смертельная гибель
Грозит лилипуту.

---

[1] Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., «Советский писатель», 1956, стр. 55.

Но он закричал индюку
На скаку:
— Сейчас отсеку
Твою злую башку! —
И, шашкой взмахнувши своей боевою,
На индюка он помчался стрелою.
И чудо свершилось: огромный индюк,
Как мокрая курица, съежился вдруг...

Этот индюк — злой и безжалостный колдун. Казалось бы, Бибигона должен остановить страх перед волшебными чарами. Но, когда его стали упрашивать поберечь себя и отговаривать от борьбы, «Бибигон махнул рукой и со смехом сказал:

— Не беспокойтесь! Ничего мне не сделается! Его злые волшебные чары действуют только на беззащитных и слабых. А я смелый и сильный, никого не боюсь, и в руке у меня острая шпага. Смелому никакие колдуны не страшны. Смелого и пуля не берет!»

И, не страшась ни колдунов, ни пуль, Бибигон устремляется в бой и побеждает. Образ Бибигона идеально приспособлен для удовлетворения запросов детской души. Он больше своих маленьких читателей и в то же время меньше их. Он служит примером доблести и мужества и достаточно мал, чтобы дети могли заботиться о нем.

Другими словами, Бибигон дает повод и содержание для героических игр мальчиков и тихих «бытовых» игр девочек.

В самом деле, можно расчесывать длинные волосы Бибигона, «умывать, одевать, баловать» его; отпаивать чаем с медом или малиной, чуть он захворал; проливать слезы, если он куда-то запропастился; волноваться, когда он вступает в единоборство с врагом, а потом ухаживать за ним, израненным, давать ему разные лекарства и даже читать ему «Конька-горбунка». Можно укладывать его спать и пропеть «баюльную» песню, как это делают Лена и Тата:

Целуют его и ласкают его,
Как будто родного сынка своего,
И, уложив на кровать,
Начинают ему напевать:

Баюшки-бай,
Бибигон,
Спи-засыпай,
Бибигон!

При этом можно дать выход своей нежности в ласковых прозвищах: Биба, Бибигуля, Бибочка, Биб, Бибигончик, Гошенька, Бибиби, Бибика! Можно шить ему наряды, словно самой любимой своей кукле:

...Тата и Лена взялись за иголку
И новую сшили ему треуголку.
...Из разноцветных своих лоскутков,
Оранжевых, синих и красных,
Немало они ему сшили обнов —
Нарядных жилетов, красивых штанов,
Плащей и камзолов атласных.

Разве не ясно, что с маленьким человечком можно играть подобно тому, как играют с куклой? Сходство заходит так далеко, что автор вынужден напомнить о различии. Это происходит, когда Бибигон оседлал стрекозу и улегел на луну, покинув свой игрушечный домик «с игрушечной ванной, с картонной плитой»:

Теперь в этом домике кукла Аглая,
Но кукла Аглая — она не живая!
Она не живая, в ней сердце не бьется,
Она не шалит, не поет, не смеется!
А наш Бибигуля, хоть он озорной,
Но он — человечек, живой он, живой!

Некогда одна исследовательница детского чтения отметила, что не все образы сказок Чуковского одинаково нравятся мальчикам и девочкам: одним больше по вкусу те сказки, где акцентируются мотивы героической борьбы, другим — те, в которых преобладает игровое начало [1]. В «Бибигоне» Чуковский создал универсальный образ, удовлетворяющий и юных читателей и юных читательниц.

---

[1] П. А. Рубцова. Что читают дети. М., «Посредник», 1928.

Между «Бибигоном» и предшествующими сказками (не считая неудачной «Одолеем Бармалея») лежит почти полтора десятка лет. За это время Чуковский мог продолжать свои наблюдения и над непосредственными проявлениями детской психологии, и над тем, как реагируют маленькие дети на его сказки. Новые наблюдения позволили внести некоторые «поправки» в образ сказочного героя. Универсальность Бибигона — одна из таких «поправок».

Возложенные на Бибигона нелегкие обязанности героического образца и живой куклы не мешают ему оставаться просто ребенком со всеми ребячьими шалостями и причудами. По части шалостей и баловства он, пожалуй, даже превосходит многих детей. «Если б вы знали, какой он сорванец и проказник! Шныряет по всему саду, убегает и в поле, и в лес, и на речку, — ни минуты не посидит на месте:

То побежит за петухом
И сядет на него верхом,
То с лягушатами в саду
Весь день играет в чехарду,
То сбегает на огород,
Гороху мелкого нарвет
И ну стрелять исподтишка
В громаднейшего паука».

В играх Бибигона только партнеры не совсем обыкновенные, а сами игры вполне привычные, нормальные, детские. И, когда Бибигона подбрасывают и ловят на лету, он делает то же, что и все дети в таком случае: «Хохочет и кричит без конца: «Выше! Выше! Еще! Еще!» И, как все дети, он, конечно, любит и цирк, и зоопарк, и кукольный театр, куда его поведут зимой. И Бибигону, несмотря на его храбрость, случается трусить, и прихвастнуть он может, и сочинить небылицу о собственной храбрости.

Короче, он дитя, и ничто детское не чуждо ему. Таким образом, Бибигон и меньше своих читателей, и больше их, и такой же, как они.

По этому поводу Чуковский пишет: «В сказке Бибигон обладает такими чертами, которые делают его от-

нюдь не безупречным героем. Чтобы придать ему больше реальности, я изобразил его в сказке озорником и бахвалом. Порою он любит солгать и приписывает себе такие необыкновенные подвиги, которых никогда не совершал» [1].

Замечательно, что дети не пожелали заметить этого. Ни в одном из двух тысяч писем, полученных Чуковским после того, как он прочитал свою сказку по радио, «нет даже упоминания о забавном самохвальстве героя. Дети как бы зачеркнули в нем эту черту. И здесь было указание для автора. Я счел необходимым по мере развития сюжета ослабить и заретушировать в моем «воевателе» те качества, которые не вызвали сочувственного отклика в детях.

И в конце концов я оставил ему только шаловливость и резвость, так как без этих качеств утратилась бы иллюзия жизненности» [2].

Не странно ли, что Чуковский, создавая сказку, проявляет настойчивую заботу об «иллюзии жизненности»? Какая уж тут иллюзия, если сказка уверяет, что индюк — это не индюк, а волшебник Брундуляк, старый ворон — вовсе не ворон, а дракон Караккакон, белая мышка — девочка Цинцинелла, обращенная в мышку Брундуляком, и дворовый пес — не пес, а заколдованный тем же Брундуляком почтальон! Никогда у Чуковского не было таких явных черт волшебной сказки. И в этой же сказке, усиливая «иллюзию жизненности», фигурируют автомобиль «Победа», кукольный театр Образцова, елка в Колонном зале... Сказка рекомендует московским детям осторожно обращаться с Бибигоном, если они не сегодня-завтра встретят его «в Колонном зале, или в Доме пионеров, или в метро, или в Гуме, или на бульваре у памятника Пушкину».

Мы уже видели отношение стихотворной сказки Чуковского к конкретным чертам нашего бытия — она не вмещала их. А повесть «Солнечная» только этими чертами и живет, стремясь вобрать их как можно больше и превратиться в очерк. Теперь Чуковский проде-

---

[1] К. Чуковский От двух до пяти. М., Детгиз, 1957, стр. 356.
[2] Там же.

лал интересный опыт — написал «Бибигона» стихами и прозой.

Соотношение между стихами и прозой в «Бибигоне» — это соотношение между сказкой, изображающей условный, фантастический мир, и повестью, которая рисует действительность безусловно. Конечно, это не следует понимать буквально, так, что, мол, стихотворные части «Бибигона» — сказка и сказочный мир, а прозаические — повесть и мир реальный. Нет, в каждом наудачу выхваченном отрывке, скажем, прозы, могут встретиться чисто сказочные элементы. Но в целом — как принцип, как система — такое соотношение выдерживается. «Приметы времени» не выпирают из сказки (как в «Одолеем Бармалея»), потому что прочно связаны с ее повествовательной, прозаической основой, а волшебные превращения потому не звучат диссонансом с театром Образцова, Гумом и метро, что тяготеют к основе сказочной.

Сказочные чудеса, рассказанные в «Бибигоне» прозой, словно теряют свою достоверность, становятся неполноценными, «будто» чудесами: «Вечерами, в дурную погоду, когда во дворе идет дождь, Бибигон взберется на спинку высокого кресла и начинает рассказывать чудесные сказки: *будто* он родился на луне, среди лунных цветов и деревьев, *будто* его сбросил с луны какой-то кровожадный дракон. . .» А предметы современной техники, очутившись в стихотворных частях сказки, утрачивают что-то из своей реальности, превращаются в игрушку, становятся «как будто» настоящим: «А нынче он, *как будто* в танке, промчался по двору в жестянке. . .»

Между прозой и стихом идет тайный спор, понемногу затухающий к концу сказки. «Брундуляк совсем не чародей, не колдун, — сказал я, — а самый обыкновенный индюк» — это голос прозы. Ей возражает стих:

> — Нет, он колдун! Подобно мне
> И он родился на луне.
> Да, на луне, и много лет
> За мною рыщет он вослед.

Проза — хитрая и лукавая, она может притворно согласиться, но ее выдает ирония: «Тут на балкон вышла Лена. Она глянула на индюка и закричала:

— Да, он колдун! Он колдун! Он не индюк, а колдун! У него даже бородавки волшебные, даже красная кишка на носу!»

Проза и стихи в «Бибигоне» неразрывны, как два завзятых спорщика. Но решение спора лежит в области содержания, а не формы. Маленький герой, нанизывающий всё новые подвиги на свою крошечную, не более иголки, шпагу, словно кольца на палку серсо, ведет сюжет от победы к победе сквозь стихи и прозу и этим делает сказку монолитной. И, по мере того как Бибигон совершает новые подвиги и, увлеченный приключениями и борьбой, забывает о самовоспевании, перестает быть лгунишкой и бахвалом, меняется отношение к нему со стороны сказочника, который вначале хотел даже избавиться от Бибигона:

...Любому, любому из вас
Отдам я его хоть сейчас.
Пожалуйста, придите и возьмите
И делайте с ним что хотите.

Стоило Бибигону зарекомендовать себя храбрым бойцом, и вот уже появляется признание — сказочник сам недоумевает, как это он мог не любить своего героя:

Вы помните, дети,
Что я почему-то
Вначале совсем не любил лилипута.
Я вам говорил, что любому из вас
Охотно его подарю хоть сейчас.
Но все изменилось, и, честное слово,
Его я теперь полюбил, как родного.

В «Бибигоне» сказочник уже не сторонний рассказчик, расположенный вне сказочного мира. Он превратился в свидетеля и активного сопереживателя, чуть ли не участника всех фантастических перипетий, которые происходят на его глазах, буквально под его пером, — на рабочем столе писателя, где разгуливает Бибигон, и в писательской чернильнице, откуда был извлечен и нырнувший туда со страху Бибигон и сказка о нем. Отношение

сказочника к герою постепенно изменяется — от скептически-насмешливого до влюбленно-отеческого. Это изменение составляет вторую, параллельную развитию героя, как бы отраженную основу сюжета сказки.

От «Крокодила» к «Мойдодыру», «Федориному горю», «Тараканищу», «Айболиту», «Путанице», от них к «Бармалею» и «Военной сказке» и дальше, к «Бибигону», — на этой дороге у Чуковского были большие победы и поражения были не маленькие. Но одного нельзя отрицать — того, что это путь исканий, экспериментов, накопления опыта, то есть путь первооткрывателей, а не литературных иждивенцев, творческий, а не эпигонский путь.

Оптимистическая и активизирующая вера в победу правого дела, в победу слабого и угнетенного над сильным угнетателем, в конечное торжество света над мраком, в беспредельное, ничем не ограниченное и не омраченное счастье — такова общая идея всех сказок Чуковского и таковы качества, которые сказочник хотел бы воспитать у своих маленьких читателей. Сочувствие чужому горю, соучастие в чужой радости, великодушие — вот те нравственные нормы, которым призывает следовать Чуковский. От первых уроков родного языка до первых уроков человечности — таков диапазон воспитательных задач сказочника.

Сказки Чуковского не только очень лакомая, но и очень полезная пища для малых детей.

Значение опыта Чуковского-сказочника трудно переоценить. Ему нельзя подражать, не выдав себя с головой, как невозможно подражать любому яркому и оригинальному таланту. Но учиться у него можно и необходимо.

Большинство сказок Чуковского — почти импровизации. Они написаны очень быстро, без сколько-нибудь значительных помарок и исправлений. Они и в дальнейшем, в отличие от его литературоведческих работ, переделывались очень мало или вовсе не переделывались, словно подтверждая пословицу: «Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается». Но скорое «сказывание» сказок было подготовлено долгим и далеко не легким «делом» — исследовательской работой в области детского мышления, психологии и речетворчества, обобщенной в книге «От двух до пяти».



У этой книги не совсем обычная слава. Ее читали все, хотя на протяжении долгого времени многие даже не подозревали, что она — вовсе не развлекательное чтиво, а серьезный (да, именно серьезный, как бы странно ни звучало по отношению к такой веселой книге скучное слово «серьезный») труд, ставящий и решающий целый ряд интереснейших и сложнейших научных вопросов, причем многие из них — впервые.

Каждый, кто любит детей, почерпнет в этой книге приемы наблюдений над детской психологией и речью. Родители поймут, что ребенок нуждается не только в любовном, но и в уважительном отношении. Педагог, работающий с дошкольниками, получит достоверный материал и научно обоснованные выводы о детском мышлении и сможет на этой основе организовать эстетическое воспитание ребенка. Учитель начальной школы сумеет учесть особенности развития ребенка в предшествующий период. Библиотекарь будет с большей уверенностью рекомендовать или не рекомендовать ту или иную книгу начинающему читателю. Филолог познакомится с единственным в своем роде исследованием детского языка, а литературовед — с историей борьбы за сказку. Поэт, пишущий для детей, получит обобщенный опыт поэтической работы Чуковского — своеобразную поэтику литературы для малолетних. Для психолога большую ценность представит материал по психологии малоизученного периода детства.

Надо ли говорить, что автор совмещал в себе сразу и лингвиста, и педагога, и психолога, и литературоведа, и поэта или становился попеременно то тем, то другим и, главное, всегда оставался человеком, влюбленным в своего героя — малыша в возрасте от двух до пяти лет.

Казалось бы, невозможно в одной книге удовлетво-

рить такие разнообразные запросы, вместо книги неизбежно должен получиться сборник искусственно (или искусно) связанных между собой статей. Но перед нами именно книга: единство замысла и исполнения придает ей цельный характер, а плавно развивающийся сюжет, построенный, как в приключенческом романе, на постепенном узнавании, организует ее богатый и разнообразный материал, если только может быть сюжет у не художественной книги.

А почему, собственно, она не художественная? Когда-то Чуковский называл свои статьи «критическими рассказами», и они действительно были рассказами, они давали замечательно интересные, неожиданные, острые психологические характеристики писателей, а пограничное положение этих работ Чуковского между специальной критической и художественной литературой было общепризнанно. С полным правом можно по аналогии с «критическими рассказами» считать книгу «От двух до пяти» чем-то вроде «критического романа» или «критической повести», потому что ее художественные достоинства неоспоримы.

О «художественности» этой книги говорится не для того, чтобы противопоставить «художественное» «научному» и приступить к решению вопроса — что лучше. Не забудем иронию прутковского героя, поставленного перед подобным выбором и нашедшего выход в каламбуре: «мне нравятся очень *обои*». В нашем случае «художественности» придается вполне определенный и достаточно узкий смысл: «Ведь литературоведение не только наука, но в значительной мере искусство. Главное в этом искусстве — язык, щедрый, изощренный и точный»[1]. И хотя эта мысль из книги Чуковского «Живой как жизнь» не раскрывает всего содержания термина «искусство» в приложении к литературоведению, но двуединство искусства и науки в литературоведческом (вообще — искусствоведческом) методе позволяет и обязывает нас применять критерий «художественности» в его узком, специальном значении.

Книга имеет своего героя — человека в возрасте от двух до пяти лет. Она посвящена ему от первой до по-

---

[1] К. Чуковский. Живой как жизнь. М., «Молодая гвардия», 1962, стр. 143.

следней строчки и создает типичный, разносторонний и данный в развитии образ человека в «чуковском» возрасте. Художественная литература для взрослых долгое время обходила этот возраст молчанием, проявляя интерес только к уже вышедшим из младенчества детям. К числу художественных достоинств книги относится ее удивительная «цитатность». Множество детских словечек, собранных и записанных Чуковским, перешло в речь взрослых, стало популярными афоризмами и шутками.

У книги «От двух до пяти» не совсем обычная судьба. Она написана Чуковским в соавторстве с тысячами ее читателей, с многочисленными корреспондентами писателя, которые поделились с ним своими наблюдениями и соображениями. В свою очередь, книга натолкнула многих читателей на изучение детского языка и психологии, вооружила целую армию добровольцев-наблюдателей методом исследовательской работы. Такое взаимодействие между писателем и его соавторами не прекращается и не ослабевает. Среди последователей Чуковского были люди самых различных профессий. Их список украшен славным именем Викентия Викентьевича Вересаева, чьи «Рассказы о детях» вдохновлены примером метких наблюдений Чуковского.

У книги «От двух до пяти» не совсем обычная история. Более пятидесяти лет назад в газете «Речь», где, по свидетельству В. Шкловского, Чуковского «не любили, больше терпели за талантливость»[1], и где Чуковский писал преимущественно о литературе и искусстве, неожиданно появилась и всех удивила его статья («фельетон», как тогда говорили) «О детском языке». Обращение Чуковского к этой теме показалось кой-кому мистификацией, веселой рождественской шуткой остроумного критика. Мог ли тогда кто-нибудь подумать, что «рождественская шутка» есть дело огромной важности, с которым Чуковский отныне и навсегда свяжет свою жизнь?

Статья «О детском языке» заканчивалась страстным воззванием: «Прошу, умоляю всех, кто так или иначе близок к детям, сообщать мне для дальнейших исследований всякие самобытные детские слова, речения, обо-

---

[1] В. Шкловский. О Маяковском. М., «Советский писатель», 1940, стр. 62.

роты речи — все, что вас удивит или заинтересует в вашем или чужом ребенке. Все это я приму с благодарностью, постараюсь вникнуть так тщательно, как только могу».

Были такие, что откликнулись на этот призыв, но чаще критику приходилось получать письма, полные скрытого недоброжелательства и откровенной брани, намеков на умственную неполноценность человека, занимающегося такими пустяками, как детская речь, глубокомысленными замечаниями, что, мол, нечего и не для чего изучать детский язык, поскольку «яйца курицу не учат».

Но ничто не могло помешать Чуковскому заниматься своей излюбленной темой. Было время, когда он совершенно отказался от всякой другой работы, отказался от встреч и бесед со взрослыми и целиком «ушел в ребенка».

Близкое участие в работе Чуковского принимал Алексей Максимович Горький. В 1920 году он предложил Чуковскому издать собрание его критических статей и взялся редактировать их. Горький советовал Чуковскому выпустить отдельной книгой статьи о детях и детской литературе — «Детский язык» и «Лидия Чарская»[1]. А когда Чуковский собирал материал для книги о детском языке, М. Горький писал ему: «Веру Инбер, Вы, конечно использовали, но разрешите напомнить Вам рассказ Сергеева-Ценского «Не надо» и рекомендовать Юрезанского «Человек» из его книги «Зной».

В 1925 году вышла книга «Маленькие дети» — первое издание «От двух до пяти». Воспользовавшись случаем, Чуковский снова обратился к читателям с просьбой собирать и присылать ему образцы детской речи. Новый, демократический, читатель с восторгом откликнулся на призыв Чуковского. Каждое последующее издание вызывало новый поток писем от людей, которых революция приобщила к культуре. Эти письма — «мне они кажутся, — писал Чуковский, — колоссальнейшим достижением нашей культуры: лет 10—15 назад такое письмо было бы редкостью, а теперь этих писем у меня целая куча — от прачек, кухарок, кондукторов, больничных си-

[1] Статья о Лидии Чарской включалась Чуковским в качестве приложения в некоторые издания «От двух до пяти».

делок и пр... Все эти женщины, видящие своих детей лишь урывками, по целым дням разлученные с ними, умудряются наблюдать за развитием их языка, записывать их игры и песни, их слова и стишки, — не хуже, чем фрау Штерн, мисс Шинн или синьора Паола Ламброзо. Здесь кроется такое уважение к ребенку, которого в этих «темных» кругах и в зародыше не было лет десять — пятнадцать тому назад». За тридцать семь лет, прошедшие с тех пор, вышло шестнадцать изданий «От двух до пяти», и среди них ни одного стереотипного. «Воистину в нашей стране наступила Эпоха Ребенка!» — восклицал Чуковский.

Название книги определяет границы исследования: Чуковский открыл и доказал, что, «начиная с двух лет, всякий ребенок становится на короткое время «гениальным» лингвистом, а потом, к пяти-шести годам, эту «гениальность» утрачивает. В чем же «гениальность» младенца в возрасте от двух до пяти?

Маленький человек в этом возрасте совершает поистине богатырский подвиг: за несколько лет овладевает родным языком. Если учесть познавательные возможности двух-трехлетнего малыша, то действительно должно показаться чудом, как это ему удается в такой короткий срок. Интеллект взрослого человека куда развитей, а ведь взрослому, чтобы изучить какой-нибудь незнакомый язык, нужно гораздо больше времени. Темпы, которыми ребенок овладевает языком, просто поразительны. У ребенка в возрасте около года запас слов исчисляется единицами, к концу второго года достигает 250—300 слов, а к концу третьего года доходит до тысячи, то есть всего за один год ребенок утраивает свой словарный запас!

Но это еще не все. Кроме запоминания слов, ребенку нужно овладеть грамматическими формами родного языка. Чуковский как-то произвел приблизительный подсчет этих форм (склонение, спряжение, функции приставок и суффиксов), и у него получилось, что число их не меньше семидесяти. Почти всеми семьюдесятью малыш овладевает в возрасте от двух до пяти, или, еще точнее, в возрасте от трех до четырех лет, овладевает прочно, на всю жизнь, и проявляет при этом такое изумительное лингвистическое чутье, какого уже никогда у него не будет.

«Страшно подумать, какое огромное множество грамматических форм сыплется на бедную детскую голову, а ребенок как ни в чем не бывало ориентируется во всем этом хаосе, постоянно распределяя по рубрикам беспорядочные элементы услышанных слов и при этом даже не замечая своей колоссальной работы.

У взрослого лопнул бы череп, если бы ему пришлось в такое малое время усвоить то множество грамматических форм, которые так легко и свободно усваивает двухлетний «лингвист». И если изумителен труд, выполняемый им в это время, то еще изумительнее беспримерная легкость, с которой он этот труд выполняет»[1]. Нет, поистине «гениальным лингвистом» был каждый из нас в возрасте от двух до пяти!

Особенно ярко проявляется «лингвистическая гениальность» ребенка в словообразовании. Когда четырехлетний малыш говорит «тормозило» вместо «тормоз», когда трехлетняя девочка от испуга придумывает слово «ползук» (ползать плюс жук плюс паук), когда другая девочка, двух лет, заставляет свою куклу нырять, приговаривая: «Вот притонула, а вот и вытонула», — в этом чувствуется такое владение формообразующими и словообразующими средствами языка, что его можно объяснить только особой языковой одаренностью ребенка, который незаметно для себя усвоил и великолепно использовал инструментальную функцию суффикса в слове «тормозило», образовал от слова «ползать» слово «ползук» по аналогии со словами «жук» и «паук»; только особой одаренностью ребенка в возрасте от двух до пяти можно объяснить, что двухлетний младенец понимает разницу между «утонуть» и «притонуть» (то есть утонуть не полностью, на время), понимает функцию приставки «вы» в слове «вытонуть», образованном по аналогии с «вынырнуть».

Все же вывод о «гениальном возрасте» был раньше излишне категоричным, настолько, пожалуй, что его категоричность могла прийти в противоречие с его истинностью. «Гениальный возраст» рассматривался сам по себе, чем разрушалась непрерывность развития ребенка.

---

[1] К. Чуковский. От двух до пяти. М., Детгиз, 1957, стр. 26—27.

Возраст «от двух до пяти» выглядел как замкнутый мир, возникающий неведомо откуда, неизвестно куда исчезающий и лишенный внутреннего развития.

Постепенно обрастая поправками и уточнениями, этот вывод избавился от абсолютной категоричности и лишь тогда стал самим собой. Прежде всего в «гениальном возрасте» выделился период нарастания лингвистической одаренности (от двух до трех лет), период максимальной одаренности (от трех до четырех лет), и период спада (от четырех до пяти).

Другая поправка уточняла, что и после пяти лет у детей проявляется что-то вроде «остаточной» лингвистической одаренности: «Теперь, на пороге школы, перед ними новая задача: осознать и осмыслить теоретически то, что в возрасте «от двух до пяти» они инстинктивно узнавали на практике. С этой труднейшей задачей справляются они превосходно, чего никогда не могло бы случиться, если бы на восьмом году жизни их речевая одаренность угасла совсем» [1].

Появились и другие поправки.

Когда-то Чуковский писал: «поменьше давать ребенку, побольше брать у него» [2]. Теперь недвусмысленно утверждается, что «брать» нужно в качестве подготовительной меры к тому, чтобы «давать»: «Конечно, мы не

---

[1] К. Чуковский. От двух до пяти. М., Детгиз, 1957, стр. 27—28.

[2] В этой фразе из книжки «Матерям о детских журналах» (1911) мысль Чуковского выражена таким образом, что поддается двойному толкованию: она может обозначать, с одной стороны, отказ от педагогического воздействия на ребенка, а с другой — могла заключать в себе призыв более глубоко познать ребенка, прежде чем пытаться воздействовать на него. Некоторые критики почему-то остановились на первом толковании (см. Л. Кон, «Детская литература в годы гражданской войны»), не замечая, что в той же книжке почти по соседству с этой фразой есть и такие слова: «От взрослого к ребенку — это неверный путь. Нужно педагогам «обратиться» и самим «стать как дети»... Еще Толстой кричал когда-то об этом, но его никто не услышал, и он сам не услышал себя. Если мы, как Гулливеры, хотим войти к лилипутам, мы должны не нагибаться к ним, а самим сделаться ими» (стр. 27). Чуковский не напоминает, что об этом же «кричал» Н. И. Пирогов: «Я не сомневаюсь, что у ребенка есть свой мир, отличный от нашего... О, если бы родители, педагоги по призванию, вошли в этот таинственный, священный храм еще девственной души человека, — сколько нового и неразгаданного узнали бы они, как обновились бы, как поумнели бы сами...»

должны раболепно приспособляться к нему (ребенку. — *М. П.*) и отказываться от суверенной роли его воспитателей, но, если мы самым пристальным образом не изучим его вкусов и требований, нам никогда не удастся творчески влиять на него, и все наши усилия закончатся горестным крахом. . .» [1]

Когда-то Чуковский умолял, заклинал не считать книгу «От двух до пяти» «педагогикой». Теперь его волнует, как бы кто-нибудь не сделал из его наблюдений неверных педагогических выводов: «. . . Мы нарушили бы элементарный педагогический принцип, если бы вздумали хвалить при ребенке то или иное из сочиненных им слов и пытались искусственно удержать это слово в его лексиконе. Как бы ни радовали нас некоторые неологизмы ребенка, *мы, его учителя и воспитатели,* оказали бы ему очень плохую услугу, если бы оставили в его обиходе то или иное из сочиненных им слов» [2].

Однажды, наблюдая, как дети в игре слагают стихи, Чуковский заметил, что мальчонка, упоенно воспевающий свою камышовую палочку:

Эку пику дядя дал!
Эку пику дядя дал! —

вскоре изменил звучание своей песенки на

Экикики диди да!
Экикики диди да!

После этого Чуковский стал употреблять слово «экикики» для обозначения звонких заумных песенок, которые столь охотно выкрикиваются детьми, а происхождение «экикик» объяснил тем, что ребенок «освободил свою песню от смысла, как от лишнего груза». Но ребенок не только не освобождает свою речь или песню от смысла, а, напротив, старается с помощью «народной этимологии» осмыслить слова, лишенные для его младенческого восприятия смысла, и Чуковский вскоре убедился в этом: «. . . ребенок освободил свою песню совсем не от смысла, а от затруднительных звуков. Произнести «экикики» легче уже потому, что все три согласные здесь абсолютно

---

[1] К. Чуковский. От двух до пяти. М., Детгиз, 1957, стр. 268.
[2] Там же, стр. 88 (курсив мой. — *М. П.*).

тождественны. В сущности, таковы же и гласные, ибо, если фонетически записать это слово, получится, конечно, «икикики», где одни и те же согласные чередуются с одними и теми же гласными. Все дело здесь в облегченной фонетике»[1].

И так далее и так далее. Все эти поправки были такого свойства, что они не разрушали главного в построении Чуковского — мысли о неравномерности развития ребенка, о периоде особенно бурной деятельности его языкового мышления в возрасте от двух до пяти лет. Напротив, все они делали работу Чуковского более цельной, более научной. И все-таки, несмотря на серьезные изменения и уточнения, внесенные Чуковским в книгу, ей до самого последнего времени не хватало, так сказать, сверхзадачи, которая окрылила бы многочисленные факты, собранные автором, не хватало теоретических обобщений, не хватало буквально одной формулы, которая замкнула бы цепь богатейших наблюдений над детской речью и психологией. Наконец эта формула была определена как «полное совпадение детского языкового мышления с народным»[2].

Для доказательства тождественности детского и народного языкового мышления Чуковскому не потребовалось ни одного факта дополнительно к тем, которые были опубликованы в предшествующих изданиях, не потребовалось даже произвести перекомпоновку материала, а все новые факты легко объясняются с предложенной точки зрения, и ни один из них не противоречит ей. Так бывает только в тех случаях, когда выдвинутая концепция является единственно верной, когда она естественно вытекает из фактического материала и ее остается только сформулировать.

Ежедневно и ежечасно дети для своих надобностей создают неслыханные новые слова — это известно всем. Но вот что замечательно: «изобретенные» детьми слова нередко оказываются вовсе не новыми, а, наоборот, очень старыми русскими словами, уже повсеместно вышедшими из употребления или еще бытующими кое-где по диалектам. Один трехлетний малыш незаметно для себя

---

[1] К. Чуковский. От двух до пяти. М., Детгиз, 1957, стр. 226.
[2] Там же, стр. 85.

создал слово «пулять» (то есть стрелять пулями), которого нет в литературном языке, зато оно спокон веков существует на Дону, в Воронежской и Ярославской областях. Другой ребенок, трех с половиною лет, сам выдумал слово «никчемный». Третий, живший на юге, изобрел слово «обутки» и «одетки», не подозревая, что именно в таком сочетании они употребляются жителями некоторых северных областей нашей страны.

Вот малыш нашел крупную сыроежку и огромный одуванчик и, почувствовав, что таким большим предметам не к лицу имена с уменьшительными суффиксами, назвал их: сыроега и одуван. Он никогда не изучал грамматику (в школу он пойдет не раньше чем через три-четыре года), но как тонко и точно он понял уменьшительную функцию суффиксов в словах «одуванчик» и «сыроежка» и проявил свое понимание, освободив от этих суффиксов название большого гриба и большого цветка! Точно так же хорошо поняли смысл приставок дети, которые просили высолить слишком круто посоленное яйцо, хотели распакетить пакет, натабачить трубку, приудобиться в постели, называли обезьян уклюжими и в ответ на замечание старших, что они говорят нелепости, заявляли уверенно:

— Нет, лепости!

Всякий ли взрослый человек сможет сразу вспомнить и указать функции морфем в перечисленных словах? А вот малышу это нипочем! И откуда ему знать, что слово «сыроега» и «одуван» задолго до него употреблялись русским народом и в таком виде зарегистрированы Далем?

Ответ может быть один: языковое мышление детей идет тем же путем, каким идет языковое мышление народа, у которого они учатся русскому языку.

Слово «лепый» когда-то было в русском языке общепринятым обозначением хорошего, ладного. Взрослые забыли это слово, а ребенок воскресил его, не подозревая, из какой глубины веков оно им извлечено. Сквозь толщу времен пробивается трехлетний лингвист к истокам народной речи, когда в ответ на запрещение. «Нельзя!»— возражает: «Нет, льзя!» или в ответ на извинение: «Я нечаянно!» — уличает: «Нет, чаянно!» Дети отлично понимают слова, придуманные другими детьми, не замечая,

что в языке нет таких слов. Чуковский проверил это экспериментально: «Услыхав от какого-то мальчика, будто лошада копытнула его, я при первом удобном случае ввернул эти слова в разговор с моей маленькой дочерью. Девочка не только сразу поняла их, но даже не догадалась, что их нет в языке. Эти слова показались ей совершенно нормальными» [1], потому что они вполне в духе народного языкового мышления.

Если малышу понадобится слово для обозначения нового понятия, он его создаст по всем правилам русской грамматики, если ему встретится новое слово, лишенное, на его слух, смысла, он тотчас осмыслит его, переозвучив и соотнеся с другими, уже знакомыми словами. Он назовет термометр — тепломером, ртуть — вертутией, парикмахера — вихрахером, вентилятор — вертилятором, экскаватор — песковатором, молоток — колотком, лопатку — копаткой, милиционера—улиционером и т. д., выражая свой протест против названий, не связанных, по его младенческим понятиям, со свойствами и признаками называемых предметов. Точно так народ переозвучивает иноязычные и малоупотребительные слова, чтобы в самом звучании слова выражался его смысл, и это явление у филологов получило название «народной этимологии».

Но ребенок связывает звучание слова не со случайным, а с самым главным признаком предмета, самым же главным в любом предмете для ребенка является его назначение. Что делают этой вещью или что она делает? — как бы спрашивает он себя и сам себе отвечает: если ею строгают, то это не рубанок, а строганок; если ею копают, то это не лопатка, а копатка; если ею колотят, то это колоток, а не молоток; если она вертится, то это не ртуть, а вертутия; если ею мажут, то это не вазелин, а мазелин, и т. д. «В существительном, — делает вывод Чуковский, — ребенок ощущает скрытую энергию глагола» [2].

Свои новые слова ребенок опять-таки образует по всем правилам языка, иногда опережая появление слова в литературной речи.

---

[1] К. Чуковский. От двух до пяти. М., Детгиз, 1957, стр. 20.
[2] Там же, стр. 35.

«Ну-ка, раскулачь мои пальцы!» — сказал один маленький мальчик, протягивая свой кулачишко.

«В те времена такого слова еще не существовало в народе, так как раскулачиванье (в нынешнем значении этого термина) еще не стало историческим фактом. Для того чтобы ребенок мог заранее— так сказать, наперед— сконструировать то самое слово, которое лет двадцать спустя было создано народными массами, нужно, чтобы он в совершенстве владел теми же приемами построения слов, которые выработал в течение тысячелетий народ» [1].

Все это снова и снова подводит к той же мысли, которая «очень проста: ребенок учится языку у народа, его единственный учитель — народ» [2]. И Чуковский блестяще доказал, что у гениального учителя — по-своему гениальный ученик.

Из чего слагается писательский облик Чуковского в сознании взрослого читателя? Это разыскание некрасовских текстов, комментарии к ним и работы о Некрасове, переводы из Уолта Уитмена и статьи о нем, теория и практика художественного перевода, статьи и воспоминания о Маяковском и так далее. И вот, оказывается, в книге «От двух до пяти» — перекресток многих интересов и увлечений Чуковского. От Некрасова ведут свое начало пародийные мотивы в его сказках и интерес к элементам заимствований и подражаний в творчестве детей, которые даже в подражании остаются творцами. Переводческая работа Чуковского пересекается с его деятельностью в детской литературе. Неологизмы раннего Маяковского сразу пришлись ему по душе, потому что в них Чуковский увидел аналогии с детским словотворчеством: «Если маленькие дети, столь утонченно чувствующие стихию своего родного языка, вечно оглаголивают имена существительные и говорят:

— Козлик рогается,
— Елка обсвечкана,
— Бумага откнопкалась,
— Замолоточь этот гвоздь,

---

[1] К. Чуковский. От двух до пяти. М., Детгиз, 1957, стр. 40.
[2] Там же, стр. 82.

...почему же *Маяковскому* нельзя миллионить и вихрить?»[1]

У детей Чуковский обнаруживает общие черты даже с Уолтом Уитменом: в произведениях пятилетнего стихотворца много «своеобразных зарисовок с натуры — тех моментальных стихотворных эскизов, которые некогда так удавались великому автору «Листьев Травы...» И добавляет, что у малыша-поэта попадаются стихи, где «ритм уитменский, свободный, вполне соответствующий сюжету и стилю стихов»[2].

«От двух до пяти» — ключ ко всему сочиненному Чуковским для детей. На предыдущих страницах особенности творчества Чуковского неоднократно выяснились путем сопоставления его художественных произведений с материалом книги «От двух до пяти», потому что между Чуковским — детским писателем и Чуковским — теоретиком детской литературы нет никаких противоречий. Все его достижения в детской литературе не случайные разрозненные находки, а постепенно открываемая и изучаемая система, неудачи — отражение слабых, покуда что не познанных мест этой системы. Еще ничего не зная о ней, Чуковский приступал к исследованию с верой в существование определенных «внутренних» законов детской литературы. Исследуя эти закономерности, он проявил кропотливость ученого и размах поэта.

«Я... никогда не дерзнул бы приступить к сочинению моих «Мойдодыров», если бы не пытался дознаться заранее, каковы потребности и вкусы малолетних «читателей», к которым мне предстоит адресоваться со своими стихами, и каков наиболее правильный метод сильнейшего воздействия на их психику»[3], — писал Чуковский.

Средства наилучшего удовлетворения потребностей и вкусов малолетних читателей, методы сильнейшего воздействия на их психику Чуковский изложил в двенадцати заповедях, проверенных его практикой детского поэта и во многом подтвержденных опытом советской литературы для малолетних.

---

[1] См. статьи К. Чуковского «Футуристы» и «Ахматова и Маяковский».

[2] К. Чуковский. От двух до пяти. М., Детгиз, 1957, стр. 256.

[3] Там же, стр. 328.

Непременным свойством детского стихотворения должна быть графичность, которая определяется способностью текста давать материал для художника-иллюстратора. Детский поэт должен мыслить рисунками, и чем больше рисунков вызовет страница поэтического текста, тем лучше: детский стих не статичное описание, а ожившая живопись — мультипликат. Но поэт-живописец должен в то же время быть поэтом-лириком, избегающим «успокоенной» повествовательной интонации.

Движение картин и настроений в детском стихе неизбежно влечет за собой частые перемены ритма. Поскольку для малыша стих существует только в звучании, требования к музыкальной стороне детского стихотворения значительно строже, чем к стихам для взрослых. «Хорошие буквы — р, ш, щ» (В. Маяковский) здесь будут не так уж хороши: «эстетика» в данном случае обусловлена возможностями детской гортани.

Рифмующиеся слова следует ставить на самом близком расстоянии друг от друга. Эти слова должны быть наиболее значимыми в строке [1]. Наилучшей формой строфы, таким образом, является двустишие, даже каждая строка должна представлять законченное синтаксическое целое, в идеальном случае число строк будет равным числу предложений.

Поскольку детский глаз чаще всего воспринимает не качество, а действие предметов, специальная заповедь требует отказа от прилагательных в пользу глаголов. «Стихи, которые богаты эпитетами, — стихи не для малых, а для старших детей». Чуковский считает, «что во всяком стишке для детей процентное отношение глаголов к именам прилагательным есть один из лучших и вполне объективных критериев приспособленности данного стишка к психике малых детей».

Вывод Чуковского относительно излюбленного детьми ритма — хорея — чисто эмпирический и с трудом поддается объяснению. Одно несомненно: преобладающий ритм всех детских экспромтов — хорей.

---

[1] Такое же требование выдвигал в статье «Как делать стихи» В. Маяковский, а вслед за ним — целый ряд современных поэтов.

«Почему это так, я не знаю, — сознается Чуковский,— может быть, потому, что дети всего мира прыгают и пляшут хореем; может быть, потому, что еще грудным, бессловесным младенцам все матери внушают этот ритм, когда качают и подбрасывают их, когда хлопают перед ними в ладоши и даже когда баюкают их (так как «баю-баюшки-баю» есть хорей), но как бы то ни было, это почти единственный ритм радостных детских стихов. Хорей, который порою сопряжен с анапестом»[1].

Для Чуковского его открытие было облегчено тем, что он сам еще в ту пору, когда не писал стихов для детей, полюбил хорей за четкость, звонкость, веселость. «Чуковский вообще человек хореический, — говорил тогда Н. Гумилев, — и если бы он вздумал писать «Евгения Онегина», то сделал бы это так:

Дядя самых честных правил,
Как не в шутку занемог,
Уважать себя заставил,
Лучше выдумать не мог».

Во всяком случае, Чуковский рекомендует детским поэтам хорей в качестве основного ритма их стихов и сам широко использует его в своих стихах. Хорей как нельзя лучше удовлетворяет еще одному требованию Чуковского: стихи для детей должны быть игровыми. Конечно, игру здесь Чуковский понимает в самом широком смысле слова. Считалка, перевертыш, дразнилка в стихе — это тоже игра. У Чуковского есть стихи о лягушках, увидавших черепаху:

И они закричали от страха:
— Это Че!
— Это Ре!
— Это Паха!
— Это Чечере...
папа...
папаха...

---

[1] К. Чуковский. От двух до пяти. М., Детгиз, 1957, стр. 229.

Эти стихи — тоже самая откровенная словесная игра, которую так любят малыши.

Наконец, двенадцатая заповедь обязывает детского поэта быть требовательным к себе: «Поэзия для маленьких должна быть и для взрослых поэзией!»

Прежде — во все времена — лучшими книгами детской литературы были произведения, доставшиеся детям от взрослых. Эти книги, некогда злободневные, постепенно теряли свою актуальность и переходили из кабинета в детскую, как бы превращаясь из настоящего оружия в игрушечное. Ведь и «Робинзон Крузо», и «Путешествия Гулливера», и «Дон-Кихот» захватывали своих первых читателей прежде всего очевидной связью с жизнью.

Что же касается произведений, специально написанных для детей, то они редко читались за пределами одного поколения.

Идейно-художественный уровень советской литературы для детей и юношества возрос настолько, что начался и продолжается по сей день процесс перехода лучших детских книг во «взрослую» литературу. Так случилось с детскими книгами Гайдара, Ал. Толстого, Житкова, Кассиля, Катаева, Бианки, Лагина, Носова... Сейчас уже порой как-то забывается, что эти любимые наши книги написаны для детей. Вместе с тем продолжается старый процесс проникновения «взрослых» книг в детское чтение. Таким образом, мысль Писарева о том, что специально детская литература не нужна, а нужно, чтобы была только — литература, получает неожиданное разрешение не путем ликвидации детской литературы (как предлагал знаменитый критик), но благодаря ее бурному развитию.

Детские стихи Маяковского, Маршака, Чуковского, Барто, Михалкова и других талантливых поэтов, пишущих для детей, живут в сознании народа как произведения большой русской поэзии. Они бесконечно далеко ушли от педиатрических виршей былых времен и в силу этого стали максимально близки своему маленькому читателю.

Двенадцать заповедей Чуковского говорят о том, что должен делать детский поэт, чтобы удовлетворить запросы своего маленького читателя. Однако маленький чи-

татель не желает оставаться навсегда маленьким — он растет! И поэтому появляется необходимость «не столько приспособляться к ребенку, сколько приспособлять его к себе, к своим «взрослым» ощущениям и мыслям». Отсюда следует тринадцатая заповедь — мало-помалу нарушать многие из предыдущих двенадцати, постепенно усложнять и разнообразить поэтическую форму и тем самым подвести маленького читателя к восприятию великих поэтов.

Книга «От двух до пяти» — настоящая энциклопедия возраста, указанного в ее названии.

В одном из многочисленных писем, полученных Чуковским от детей и детских коллективов, говорится: «Ваши книжки мы очень любим. Шлем привет и желаем лет до ста расти Вам без старости. А если можете, живите больше, мы Вам поможем». Авторы этого письма, конечно, и не догадываются, насколько точно они определили значение своих юных персон для старого писателя.

Ведь действительно — помогают! Чуковский так и написал: «В старости, как и в молодости, лучший мой отдых — общение с детьми от 2 до 12 лет. Без этого общения жизнь для меня не красна; в нем я вижу источник душевного здоровья и счастья».

Надо видеть, с какой легкостью он находит общий язык с детьми. Вернее, даже не «находит» (потому что это слово предполагает некоторую трудность поисков), а просто говорит с пионером о возможности полета на Марс в свете новейших достижений советской ракетной техники, с первоклассником — о неизведанном материке Антарктиде, с девочкой в бантиках — о ее рисунках, а с малышами, еще не умеющими читать, — о чижах и дятлах, которых в Переделкине великое множество.

И тогда старый литературовед, автор многих ученых трудов, доктор филологических наук К. И. Чуковский становится удивительно похож на того доброго и чуть-чуть лукавого сказочника, чей образ встает со страниц «Айболита», «Мойдодыра», «Бармалея», «Федориного горя», «Телефона», «Путаницы» и других сказок.

Дети — самые благодарные читатели, и если бы существовал детский читательский кодекс, его первым пунктом было бы: «любовь за любовь». Всесоюзная книжная палата беспристрастно отмечает любовь детей к веселому сказочнику, выражая ее в цифрах тиражей. Сто, двести, триста, пятьсот тысяч экземпляров — таков обычный единоразовый тираж этих сказок. Впрочем, иногда он достигает миллиона экземпляров, а общий тираж сказок Чуковского, по сведениям Всесоюзной книжной палаты, давно уже перевалил за тридцать миллионов.

К читателям этих тридцати миллионов книг нужно прибавить зрителей сказок, инсценированных для тюзов, кукольных и самодеятельных театров, зрителей игровых и мультипликационных фильмов, созданных по мотивам сказок Чуковского, слушателей детских опер «Муха-Цокотуха» композитора Красева, «Мойдодыр» Левитина и балета «Айболит» Морозова.

На Украине читают эти сказки по-украински, в Белоруссии — по-белорусски, в Латвии — по-латышски, в Дагестане — по-аварски. Есть переводы сказок на болгарский, чешский, немецкий, французский, английский, словенский, румынский, польский, венгерский, греческий и другие языки.

Композитор Бородин говаривал, что музыкой он может заниматься лишь тогда, когда болезнь оторвет его от главного дела — химии. Друзья-композиторы в шутку желали ему «всяческого нездоровья» на благо русской музыки.

Корней Иванович Чуковский любит повторять, что детская литература — это для него, дескать, не труд, а отдых и развлечение после тяжелой и кропотливой научной работы. Что ж! Все друзья детской литературы могут только пожелать ему почаще «отдыхать». Но отдыхать Чуковский не любит и не умеет. Любимый труд и любовь к детям осеняют его серебряную старость:

Никогда я не знал, что так радостно быть стариком.
С каждым днем мои мысли светлей и светлей.
Возле милого Пушкина, здесь, на осеннем Тверском,
Я с прощальною жадностью долго смотрю на детей.
И усталого, старого тешит меня
Вековечная их беготня и возня.

Да к чему бы и жить нам
На этой планете,
Когда б не они, не вот эти
Глазастые, звонкие дети,
Которые здесь, на моем
Грустном, осеннем Тверском,
Бездумно летят от веселья к веселью,
Кружась разноцветной своей каруселью,
В беспамятстве счастья, навстречу векам,
Каких никогда не видать старикам!

СОДЕРЖАНИЕ

Петровский Мирон Семенович

КОРНЕЙ ЧУКОВСКИЙ

Книга о детском писателе

Ответственный редактор *Н. Ф. Яснопольский*
Художественный редактор *Г. Ф. Ордынский*
Технический редактор *Р. И. Прозоровская*
Корректора
Э. Л. Лофенфельд и *К. П. Тягельская.*

* * * * *

Сдано в набор 10/III 1962 г. Подписано к печати 28/VI 1962 г. Формат $84 \times 108^1/_{32}$. 3,81 печ. л. = 6,25 усл. печ. л. (5,71 + 1 вкл. = 5,76 уч.-изд. л.). Тираж 10 000 экз. Б394 1961 г. № 13. А06941. Цена 33 коп.
Детгиз. Москва, М. Черкасский пер., 1.

* * * * *

2-я фабрика детской книги Детгиза Министерства просвещения РСФСР. Ленинград, 2-я Советская, 7. Заказ № 596.

НОВЫЕ ИЗДАНИЯ
ДОМА ДЕТСКОЙ КНИГИ

КОММУНИСТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ И СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА
Сборник статей

ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. 1961 г.
Сборник статей

Ст. Рассадин.
НИКОЛАЙ НОСОВ.
Критико-биографический очерк

Вл. Николаев.
АЛЕКСЕЙ МУСАТОВ.
Критико-биографический очерк

Вера Смирнова.
О ДЕТЯХ И ДЛЯ ДЕТЕЙ
Сборник статей

Л. Разгон.
ВОЛШЕБСТВО ПОПУЛЯРИЗАТОРА.


33 коп.